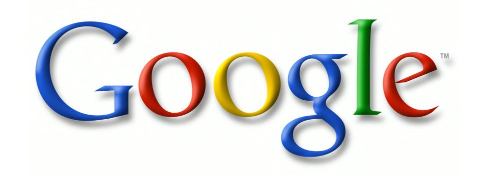



ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
VE
RI
TAS

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



NEUNZEHNTER BAND

BERLIN 1898

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, V. v. LOGA, H. v. TSCHUDI.

Redakteur: V. v. LOGA.

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Neunzehnter Jahrgang | No. 1. | 1. Januar 1898

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Juli — 30. September 1897

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originale gelang es, aus dem Kunsthandel Teile einer Relieffolge von 46,5 cm Höhe zu erwerben, deren ursprüngliche Verwendung noch nicht festgestellt ist. Einem Gebäudefries scheinen sie nicht angehört zu haben, eher mögen sie als Schmuck einer Basis verwendet gewesen sein. Eine vollständig erhaltene Platte zeigt eine Entführungsscene: ein Mann hebt eine Frau hoch, ein zweiter greift nach einer fliehenden Frau, ein kleines Mädchen steht ruhig dabei. Auf der zweiten Platte sitzen zwei Männer in nachdenklicher Haltung auf Felsensitzen einander gegenüber, dabei steht ein dritter, von ihnen abgewendet. Unmittelbar anschliefsend war wahrscheinlich die dritte, nur teilweise erhaltene Platte, auf der zwei weitere, ruhig stehende Männer sichtbar sind. Leider sind die Reliefs sehr zerstört; die Köpfe, welche fast alle einmal modern ergänzt worden waren, fehlen sämtlich. Die Motive finden durchweg ihre Analogien in Werken aus der zweiten Hälfte des V Jahrhunderts v. Chr.; die Arbeit ist überaus geschickt und leicht, noch mit einem Anflug archaischer Formenauffassung.

Weiter wurden — ebenfalls im Kunsthandel — ein vortrefflich gearbeiteter männlicher Torso mit ungewöhnlich schön erhaltener Oberfläche erworben, welcher stilistisch den Pergamener Skulpturen nahe steht, und ein nackter Frauentorso, wohl von einer das Haar aufbindenden Aphrodite, von einer unter den zahllosen gleichartigen Darstellungen seltenen Güte der Arbeit.

In den letzten Tagen des Quartals kam hinzu noch eine epigraphische Erwerbung von hervorragendem Werte: die mit Weih- und Künstlerinschrift des Ekphantos beschriebene Säule, die, 1755 aus Melos in das Museo Nani in Venedig gebracht, seit langer Zeit verschollen war (Roehl, Inscript graec. antiquiss. n. 412).

Die Sammlung der Gipsabgüsse wurde vermehrt durch Abgüsse der bronzenen Amazonenbüste aus Herculaneum in Neapel, des Athletenkopfes Nr. 83 und des Kopfes der Alexanderstatue Nr. 153 der Münchener Glyptothek.

Herr Professor Conze überwies der Sammlung den Abguss eines griechischen Grabreliefs im Museum zu Bukarest.

KEKULE von STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Sammlung der deutschen Kleinplastik wurde im verflossenen Vierteljahre durch verschiedene Schenkungen bereichert.

Die aus Elfenbein geschnittene, etwa 10 cm hohe Statuette der Eva — ein Geschenk des Herrn Regierungsassessors H. von Flügge — ist ausgezeichnet durch Zartheit der Empfindung und herbe Anmut der Haltung und hat als freiplastische Elfenbeinarbeit etwa aus der Zeit um 1500 in unserer Sammlung nicht ihresgleichen. Der Stil weist nach den Niederlanden oder nach dem Niederrhein hin.

Durch die Zuwendung eines Gönners, der nicht genannt zu sein wünscht, kam in die Sammlung der kleinen deutschen Bronzearbeiten ein früher wohl als Tintenfass verwendetes viereckiges Kästchen, dessen Deckel und Seitenteile aus Plaketten PETER FLÖTNERs bestehen. Das Stück ist interessant, da es die Verwendung der FLÖTNERschen Reliefs in neuer Weise zeigt.

Als Geschenke Ungenannter empfingen wir ferner zwei Perlmutterreliefs: eine Anbetung der Könige im Rund, anscheinend eine Arbeit des Niederrheins aus der Zeit um 1450, von sehr ungewöhnlichem Stil, und das sorgsam gearbeitete Portraitrelief des Nürnberger Patriziers Martin Haller. Von dem tüchtigen, im letzten Drittel des XVI Jahrhunderts in Nürnberg thätigen Meister, der das Haller-Bildnis ausgeführt hat, uns dem Namen nach aber noch nicht bekannt ist, besafs unsere Sammlung bereits ein anderes, etwa gleichwertiges Portraitrelief aus Perlmutter.

Endlich erhielt die nicht eben grofse Sammlung der Barockbildwerke als Geschenk eines Ungenannten das bemalte Thonmodell einer Madonnenstatuette, eine gute oberdeutsche Arbeit in der Art etwa der Münchener Bildhauer ASAN, die in der ersten Hälfte des XVIII Jahrhunderts thätig waren.

BODE

B. ANTIQUARIUM

An Erwerbungen sind zu verzeichnen:

Scherbe einer rotfigurigen attischen Schale des V Jahrhunderts mit sehr fein ausgeführter Darstellung einer auf einen Jüngling zu schwebenden Nike, Reliefplatte aus gebranntem Thon (von der Gattung der sogenannten Campanaterrakotten) mit dem Bild des Faustulus, der Romulus und Remus unter der Wölfin findet, ferner eine Sammlung der im Corpus inscriptionum Atticarum »appendix continens defixionum tabellas in Attica repertas« veröffentlichten Bleitafeln mit Inschriften.

Die Arbeiten am Hildesheimer Silberschatz sind fortgesetzt und haben neue wichtige Aufschlüsse über den ursprünglichen Bestand der Gefäfse ergeben. So sind zu einem Exemplar aus der Garnitur der kleinen, bisher für henkellos gehaltenen Gefäfse, die mit emaillierten Epheuranken verziert sind, die Henkel wiedergefunden. Eine Untersuchung der grofsen Athenaschale ergab, dass die jetzigen Henkel von einer antiken Reparatur herrühren und an Stelle früherer, etwas anders geformter Henkel getreten sind. An der sogenannten Eierschale wurden Lötspuren aufgefunden, die beweisen, dass das Gefäfs ursprünglich mit einem Griff und drei Füfsen versehen war; von diesen angesetzten Teilen hat sich nichts erhalten.

KEKULE VON STRADONITZ

C. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb im letzten Vierteljahr 53 Stück, 29 in Silber und 24 in Kupfer. Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren General Berthier de la Garde, Excellenz in Jalta in der Krim (eine Reihe griechischer Silber- und Kupfermünzen, dabei die uns noch fehlende äufserst seltene Münze der Stadt Theodosia), Lemmé in Odessa, Seltmann in London (eine Anzahl zum Teil seltener griechischer Münzen in Silber und Kupfer, dabei ein seltenes Stück von Damastium), von Herrn Oberstlieutenant a. D. Voetter in Wien (eine silberne Medaille mit dem Bildnis des Geschenkgebers und eine

Kupfermünze des Maximinus Daza mit seltener Rückseite) und von ungenannter Seite. Das letztere Geschenk ist eine der wichtigsten Erwerbungen, welche das Münzkabinet je gemacht: ein silbernes Didrachmon, das der grofse athenische Feldherr Themistokles als Herr der ihm vom Perserkönig geschenkten Stadt Magnesia in Ionien geprägt hat, mit dem leider nicht ganz vollständig erhaltenen Namen des Themistokles auf der einen und dem Anfange des Stadtnamens: MA auf der anderen Seite. Bisher waren nur zwei andere, in der Stellung der Inschrift und auch in Einzelheiten des Gepräges abweichende Stücke dieser Art bekannt: ein gut erhaltenes in Paris und ein beschädigtes in London.

V. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des Quartals Juli—Oktober 1897 sind die folgenden zu erwähnen:

A. KUPFERSTICHE

HANS SEBALD BEHAM. Der Genius mit dem Alphabet. B. 229.
DERSELBE. Der Narr mit der Bandrolle. B. 230.
MARTIN PLEGINCK. Die Folge der kirchlichen Würdenträger und Ordensbrüder. B. 1—8.
JOHANN HEINR. ROOS. Die Kuh und der Stier. B. 39.
DANIEL SCHULTZ. Der Hühnerhof.
MODESTINUS ECKARDT. Petrus I, Russorum Imperator. Nach A. Pesne. Schabkunst.
HENDRIK GOLTZIUS. Stehender Offizier mit Lanze. B. 215, v. d. Adresse.
JAN VAN DE VELDE. Das Burgthor. B. 18.
HERMAN SAFTLEVEN. Die Landschaft mit den Schnittern. B. App. p. 264
ANTHONY WATERLOO. Die Ruine. B. 2. D. I.
DERSELBE. Die Reisenden vor der Herberge. B. 8. D. I.
DERSELBE. Die Wassermühle an der Dorfstrafse. B. 10. D. I.
DERSELBE. Der grofse viereckige Turm am Wasser. B. 12. D. II.
DERSELBE. Die Dorfkirche. B. 11. D. I.
DERSELBE. Die beiden spitzen Türme. B. 18. D. II.
DERSELBE. Die Landschaft mit den beiden Brücken. B. 97. D. I.
DERSELBE. Die Waldmühle. B. 103. Ätzdruck.
DERSELBE. Der Falkenjäger. B. 104. Ätzdruck.
DERSELBE. Der Waldeingang mit der kleinen Holzbrücke. B. 107. D. I, aber mit der kleinen 1 im Unterrand.
DERSELBE. Der eingeplankte Wald. B. 108. D. I.
DERSELBE. Die Landschaft mit den Wanderern, die Furt passierend. B. 109. D. I.
DERSELBE. Die Bäuerin mit dem Kinde auf der Holzbrücke. B. 114. D. II.
GILLIS NEYTS. Die kleine Brücke. B. 5. I.
JAN LIVENS. Büste eines Greises. B. 22. R. I.
DERSELBE. Robert South. R. Nr. 75 a.
CORNELIUS DUSART. Der Dorfbarbier. B. 13. I.
AELBERT CUIJP. Die Folge der Kühe. V. d. Kellen 1—8 (mit dem Titel der späteren Ausgabe).
PAULUS POTTER. Der Kuhhirt mit den Kühen am Hügel. B. 14. II.
NICOLAES BERCHEM. Der Mann auf dem Esel. B. 5. II.
BARTOLOMEUS BREENBERG. Die Landschaft mit dem eilenden Boten. B. 22.
DERSELBE. Das Wirtshaus. B. 23. I und II.
ABRAHAM BLOOTELING. Johann Georg III, Kurfürst von Sachsen (fehlt bei Wessely). Schabkunst.
I. M. MOREAU LE JEUNE. Le Bal Masqué.
DERSELBE. Le Festin Royal.
I. I. AVRIL. Le double recompense du mérite. Nach Wille. Ätzdruck und ein Abdruck vor der Schrift.
DERSELBE. Le Patriotisme français. Nach Wille. V. d. Schr.
BOURGEOIS DE LA RICHARDIÈRE. Alexandre I, Empereur de toutes les Russies. Nach A. Denoyers. Farbig gedruckt.
THOMAS WATSON. Warren Hastings. Nach Sir Joshua Reynolds. Schabkunst.
E. FISHER. The Ladies Yorke. Schabkunst.
CHARLES TURNER. Lord Newton. Schabkunst.
I. BURKE. Lady Rushout and Daughter. Punktiermanier.

B. HOLZSCHNITTE

ALBRECHT DÜRER. Titelblatt zur ersten lateinischen Ausgabe der Apokalypse. B. 60.
HANS BURGKMAIR. Die hl. Aldedrude. B. VII. p. 242. Nr. 2.

FRANZ KIRCHMAIR. Ansicht von Regensburg, 1589. Nagler Mon. II. p. 810.

Italienische Schule XVI Jahrhundert. Christuskopf, Clairobscur. B. XII p. 47 Nr. 28.

C. BUCH MIT KUPFERSTICHEN

I. C. LE BLON. L'Harmonie du Coloris dans la Peinture ... avec des Figures en couleur (1730). Buch mit Buntdrucken in Kupferstich.

D. BUCH MIT HOLZSCHNITTEN

Biblia vulgare historiata. Venetia, Lucantonio de Giunta, 1492 (sog. Malermibibel). 2 Bände. Fol. Hain 3157.

E. ZEICHNUNGEN

HANS BURGKMAIR. Christus am Ölberg. Federzeichnung, bezeichnet H. B. Oben im Viertelkreis geschlossen. Gröfste Höhe 233 mm, Breite 200 mm.

HANS VON KULMBACH? Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Getuschte und rot lavierte Federzeichnung. 249 mm hoch, 162 mm breit. Bezeichnet H. K.

HANS LEU. 1521. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Weifsgehöhte Feder- und Pinselzeichnung auf braun grundiertem Papier. 280/202. Bezeichnet H. L.

Niederländische Schule XV Jahrhundert erste Hälfte. Bildnis eines jungen Mannes mit einem Ring in der Hand. Silberstiftzeichnung. 210/143. Auf der Rückseite die spätere Aufschrift: Adolf Hillharius poet. Teilweise beschädigt und von fremder Hand überzeichnet.

Niederländische Schule XV Jahrhundert. Verkündigung Mariä. Silberstiftzeichnung von hervorragender künstlerischer Vollendung. 205/180.

Niederländische Schule um 1500. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Weifsgehöhte Feder- und Pinselzeichnung auf grau grundiertem Papier. 279/198.

ANTHONY VAN DYCK. Entwurf zum Reiterbild des Moncada. Federzeichnung. Unregelmäfsig achteckig beschnitten. Gröfste Höhe 215, gröfste Breite 170.

ADRIAEN VAN OSTADE. Musikanten. Getuschte Federzeichnung. 225/210.

GERBRAND VAN DEN EECKHOUT. Ansicht von Delft. Zeichnung in Wasserfarben. 143/190.

PHILIPS DE KONINCK. Studienblatt mit zwei männlichen Köpfen. Federzeichnung. 101/137.

JAN PORCELLIS. Fischer. Getuschte Federzeichnung. 214/335.

JAN VAN CALL. Belagerung von Stettin (1675). Zeichnung in Wasserfarben. Rund. Dm. 248.

Werke neuerer Kunst

F. SHORT. Landschaft mit Schleuse. Nach Constable. Schabkunst.

DAVID LUCAS. Landschaft mit Schleuse. Schabkunst.

ALBERT KRÜGER. Weibliches Bildnis nach dem Gemälde von Domenico Veneziano in der Berliner Gemälde-Galerie. Farbenholzschnitt. Geschenk des Künstlers.

DERSELBE. Die singenden Engel. Nach dem Gemälde von van Eyck in der K. Gemälde-Galerie. Sechs Probedrucke. Geschenk des Künstlers.

Aus dem Landeskunstfond wurden angekauft und dem Kupferstichkabinet überwiesen:

A. RADIERUNGEN

CORNELIA PACZKA. Weibliches Bildnis.

LEOPOLD Graf VON KALKREUTH. Selbstbildnis.

HERMANN HIRZEL. Baumstämme. — Abend in der Mark.

GUSTAV SCHÖNLEBER. Ebbe.

WALTER LEISTIKOW. Teich.

FRITZ OVERBECK. An der Landstrafse.

C. TH. MEYER-BASEL. Kloster Reichenau am Bodensee.

MAX LIEBERMANN. Strafse in Amsterdam. — Mädchen mit Ziegen. — Bierkeller in Rosenheim.

WILHELM KRAUSKOPF. Bildnis I. K. H. der Frau Grofsherzogin von Baden.

B. HOLZSCHNITT

MARTIN HOENEMANN. Mutter und Kind.

C. LITHOGRAPHIEN

CORNELIA PACZKA. Mutter und Kind.
MAX LIEBERMANN. Lesendes Mädchen.
C. N. STORM VAN'S GRAVESANDE. Hamburger Hafen. — Hafeneinfahrt.
9 Lithographien von W. WULFF, HERMANN GATTIKER, Graf LEOPOLD VON KALKREUTH, C. KAMPMANN, C. LANGBEIN, FRANZ HEIN, CARLOS GRETHE, A. DAUR und E. K. WEISS, herausgegeben vom Verein für Originalradierung, Karlsruhe.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Ägyptische Altertümer

Unter den Erwerbungen dieses Vierteljahrs nehmen die Altertümer aus der uns erst in den letzten Jahren genauer bekannt gewordenen ältesten Zeit Ägyptens, d. h. aus der Zeit vor der 4. Dynastie, den gröfsten Raum ein. Von solchen erwarben wir:

Zwei thönerne Nachbildungen von Schiffen, wie sie dem Toten zur Benutzung auf den Seen des Jenseits mitgegeben wurden. Diese Sitte kannten wir bisher nur aus dem Ende des alten Reichs, durch unsere Schiffe wird sie also für eine weit frühere Zeit bezeugt. Zu den Schiffen gehören viele andere Beigaben: Rohe Thonfiguren von Dienern und von Vieh, Schmuckstücke, darunter ein Siegelcylinder mit der Darstellung eines Tempels und heiliger Fische, Schieferplatten zum Farbenreiben, Pfeilspitzen, Töpfe, die mit Schiffen und Jagddarstellungen bemalt sind u. s. w.

Derselben Zeit gehört eine Menge von rechteckigen Perlmutterplättchen an, die wohl zusammen einen grofsen Halskragen bildeten. Mit ihnen gefunden sind mehrere Armringe aus Knochen.

Zum gröfsten Teil aus den Königsgräbern dieser alten Zeit, die man in Abydos und Negade gefunden hat, stammt eine gröfsere Sammlung von Stein- und Thonscherben, sowie von Resten von Opfergaben u. s. w., die wir als Geschenk von Herrn Professor G. Schweinfurth erhielten. Auch aus anderen kleineren Friedhöfen der Zeit sind lehrreiche Proben dabei. Das Ganze ist besonders wertvoll durch die genaue Bezeichnung der Herkunft jedes Stückes.

Von Altertümern der späteren Zeiten der ägyptischen Geschichte konnten wir erwerben: Zwei bronzene Gewichte aus dem Anfange des neuen Reichs in Form von liegenden Rindern. Das eine von ihnen, das 93 g wiegt, ist als 1 deben bezeichnet.

Die Bronzefigur einer Isis mit dem jungen Horus auf dem Schoofs. Sie sitzt in ganz ungewöhnlicher Stellung auf dem Boden.

Eine Bronzefigur des wasserspendenden Gottes Thoth.

Herr Dr. von Bissing schenkte mehrere Weinkrugscherben aus Tell-Amarna, mit interessanten Aufschriften der Kellereiverwaltung Amenophis' IV.

Vorderasiatische Altertümer

Unter den neu erworbenen vorderasiatischen Altertümern ist das wertvollste ein weiteres Bruchstück zu unserem grofsen altbabylonischen Königsdenkstein (vergl. den Vierteljahrsbericht vom 1. April 1893). Das neue Stück vervollständigt die Figur des Königs und enthält dessen Namen. Danach besitzen wir auf diesem Denkstein eine Darstellung des uralten Königs Gudea. Mit ihnen zusammen sind eine Reihe von Bruchstücken ähnlicher Denksteine mit Darstellungen von Göttern und Dämonen gekauft. Hervorzuheben sind darunter zwei Stücke mit einem Gott, der auf einem Wagen steht.

Aufserdem konnten wir wieder einen althebräischen Siegelstein erwerben. Er gehörte einem Jehoëser, dem Sohne des Obadjahu.

Papyrussammlung

Für die Papyrussammlung wurden mehrere Blätter einer koptischen Handschrift mit Erzählungen und Gedichten, sowie ein Blatt einer Bibelhandschrift in achmimischer Mund-

art erworben. Ein Ungenannter schenkte einige Papyrus, darunter ein Blatt aus einer griechischen Handschrift der Apostelgeschichte.

Das Studienmaterial wurde durch die Erwerbung einer gröfseren Anzahl von Photographien und durch einige Papierabdrücke von Inschriften im Hamamat, die Herr Professor Fraas schenkte, erweitert.

I. V.:
SCHÄFER

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Ankäufe. Indische Miniaturen auf Elfenbein; einige Altertümer aus Java; Ethnographica aus Tenimbar; eine gröfsere Sammlung Altertümer und Ethnographica aus Siam und Birma.

OSTASIEN.

Geschenk. Professor Dr. Max Buchner in München: Gipsabgüsse chinesischer Metallspiegel.

Ankauf. Eine japanische Sammlung (darunter eine grofse Amitabha-Statue, Netsukes, Lackarbeiten, ein Hochzeitskleid u. s. w.).

AFRIKA

Geschenke. Das Kaiserliche Gouvernement für Deutsch-Ostafrika: ein Stück Mkura-Rinde zum Tschikuduba-Ordal aus Mikindani. Herr Gouverneur Major Dr. von Wissmann: eine grofse Trommel mit Inschrift von der Mrima. Herr Premier-Lieutenant Werther: zwei reichhaltige Sammlungen aus dem abflusslosen Gebiet südöstlich vom Victoria-Nyanza. Herr Antelmann: eine Fufsschelle der Massai. Herr Premier-Lieutenant Kollmann: eine ganz ungewöhnlich umfangreiche und umfassende, äufserst wertvolle Sammlung aus dem nordwestlichen Teil von Deutsch-Ostafrika, die geradezu grundlegend für die Ethnographie jener Regionen ist. Herr Kompagnieführer Ramsay: eine umfangreiche Sammlung aus den östlichen und nördlichen Uferländern des Tangangika. Herr Lieutenant Fonck II: eine Kuhglocke aus Ruanda und ein Rasiermesser aus Urua. Herr Professor Dr. Schweinfurth: zwei Sammlungen von Steinpfeifen, Thon- und Steingefäfsen der Ababde. Herr Professor Dr. E. Fraas in Stuttgart: drei Kochtöpfe aus Talkschiefer der Ababde. Herr Schreber: einen Irrigator aus Kamerun. Herr Hauptmann Oltwig von Kamptz: eine gröfsere Sammlung von Fetischen u. s. w. der Ngolo und Batanga am Rio del Rey. Herr Dr. Zintgraff: eine reichhaltige Sammlung von den Bali in Nordkamerun. Herr Graf von Zech: zwei wertvolle Sammlungen aus dem Hinterland von Togo.

Ankäufe. Ein Silberschmuck von der Mrima. Kleidungs- und Schmuckstücke aus Deutsch-Ostafrika. Zwei äufserst seltene Schaber mit Obsidianklingen der Gurage und Arussi-Galla.

AMERIKA

Geschenke. Herr Dr. Seler: eine Anzahl Papierformen centralamerikanischer Steinreliefs und Steinbildnisse und ein Blasrohr der Chuj des Distrikts Nenton in Guatemala. Herr Pehlke: ein paar kleine Thonaltertümer aus dem Distrikt Ocos in Guatemala. Herr Bongoll: ein Blasrohr, einen Gifttopf und Blasrohrpfeile der Uaupe des Rio Negro-Gebietes. Herr Apitz: eine eiserne Lanzenspitze aus einem brasilianischen Mahagoniblock.

Ankäufe. Eine gröfsere Zahl von Thongefäfsen und eine Anzahl goldener Schmucksachen aus alten Gräbern des Staates Antioquia in Columbien, gesammelt von Herrn Professor Dr. Regel.

OCEANIEN

Ankäufe. Vier Sammlungen aus Neu-Guinea, dem Bismarck-Archipel und den Salomonen.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Auf einer Exkursion von Mitgliedern der Berliner Anthropologischen Gesellschaft ausgegraben: Urnen und Beigaben der Völkerwanderungszeit, sowie Feuersteingeräte von Butzow, Kr. Westhavelland. Herr Zahnkünstler Höner in Berlin: neolithische Gefäfsscherben mit Schnurverzierung, Feuersteinsplitter und metallzeitliche Gefäfsbruchstücke von Paplitz, Kr. Jüterbog-Luckenwalde. Herr Prediger Handtmann in Seedorf bei Lenzen: einen neolithischen verzierten Thongefäfsscherben von Bäckern, Kr. Westpriegnitz. Herr Reichsbankbuchhalter A. Laschke in Berlin: wendische Thonscherben u. A. vom Untersee bei Bantikow, Kr. Ostpriegnitz. Herr Böttjer auf Rittergut Tasdorf: Thonscherbe von einem Gräberfelde am Stienitzsee bei Tasdorf, Kr. Niederbarnim. Herr Dr. A. Götze in Berlin: Thonscherben und Feuersteinschaber von Paplitz, Kr. Jüterbog-Luckenwalde. Frau Pastor Krüger in Limmritz: Steingeräte, vorrömische Thongefäfse und wendische Scherben von Limmritz, Kr. Ost-Sternberg. Herr Gutsbesitzer O. Hornemann in Ketzin: eine sehr interessante Bronze-Schnalle mit Tierkopf auf dem Rücken des Dornes, eine Bronze-Fibel, einen Thonwirtel und Skeletreste aus Gräbern der römischen Kaiserzeit von Ketzin, Kr. Osthavelland.

Ankauf. Eine Knochenspitze von Ketzin, Kr. Osthavelland.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Feuersteinsplitter und slavische Thonscherben von Lenzen und Gandow, Kr. Westpriegnitz. Feuersteinsplitter und Urnenscherben von Herzfelde, Kr. Niederbarnim. Thonscherben von Falkenhagen, Kr. Osthavelland. Thonscherben aus Brandgräbern von Ketzin, Kr. Osthavelland.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Conwentz, Direktor des Westpreufsischen Provinzial-Museums in Danzig: Gipsnachbildungen von zwei Bronzehörnern von Prenzlawitz, Kr. Graudenz, und eine Mappe mit Photographien von Moorbrücken bei Baumgarth, unweit Christburg.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr cand. min. Hobus in Staakow bei Brand: Thonscherben von Puddemsdorf, Kr. Köslin. Der Königliche Oberförster des Forstreviers Darss in Born durch Vermittelung der Königlichen Regierung zu Stralsund: Urnen aus dem Forstrevier Darss, Kr. Franzburg.

Ankauf. Eine kleine Sammlung von Feuersteingeräten aus Rügen.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Fräulein J. Mestorf, Direktor des Museums Vaterländischer Altertümer zu Kiel: Thonscherben aus dem Kreise Jarotschin.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Gutsbesitzer A. Vasel in Beierstedt: ein Exemplar von den drei bei Eilsdorf, Kr. Oschersleben gefundenen bis jetzt einzig dastehenden Gesichtsurnen mit Thüröffnung. Herr Pastor Rambeau in Gimritz: slavische Thonscherben von Gimritz, Saalkreis. Herr Rittergutsbesitzer und Hauptmann a. D. von Alvensleben auf Schollene: ein reichverziertes neolithisches Thongefäfs von Molkenberg, Kr. Jerichow II. Herr Realschuldirektor Weisker in Rathenow: Hälfte einer Brillenfibel aus Bronze von Buckow, Kr. Jerichow II. Herr Pastor Meyer in Königsmark: zwei kleine Thongefäfse von Königsmark, Kr. Osterburg. Herr Brauereibesitzer Zotzmann in Schollene: zwei eiserne Fibeln, Schnalle und Riemenzunge von Strodehne, Kr. Jerichow II. Herr Amtsrat Dr. Bennecke in Athensleben: drei Thongefäfse, Steingeräte, eine spätrömische Bronzefibel u. A. von Athensleben, Kr. Kalbe a. S. Herr stud. jur. Schmitt in Berlin: Urne und Scherben von Hohenwarthe, Kr. Jerichow I. Herr Tischlermeister Schmock in Schollene: drei interessante Thongefäfse und einen Thonwirtel von Rehberg, Kr. Jerichow II.

Ankauf. Steinhammer von Bilzingsleben, Kr. Eckartsberga.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Steingeräte und Thonscherben von Athensleben, Kr. Kalbe a. S.

RHEINPROVINZ

Geschenke. Das Provinzial-Museum in Bonn: Photographie eines neolithischen

Thonbechers von Urmitz, Kr. Koblenz. Herr Ingenieur Bonnet in Karlsruhe: eine Urne mit Deckelschale von Duisburg.

Ankäufe. Urne von Teveren, Kr. Geilenkirchen. Thongefäfse u. s. w. aus Hügelgräbern von Dünnwald, Kr. Mühlheim a. Rh.

PROVINZ WESTFALEN.

Ankauf. Durchbohrtes breites Steinbeil aus der Weser bei Höxter.

PROVINZ HANNOVER

Geschenke. Primaner Handtmann in Seedorf bei Lenzen: einen Rundschaber von Feuerstein vom »Höhbeck« Kr. Dannenberg. Herr Dr. phil. Heintzel in Lüneburg: drei Photographien von Bronzen und einer römischen Thonurne, zwischen Lüneburg und Uelzen gefunden. Herr Dr. med. Altmann in Hittfeld: eine Urne von Caroxbostel, Landkreis Harburg.

Ankauf. Zwei Urnen aus einem Hügelgrabe von Dönhausen, Kr. Hoya a. W.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Pfeilspitze und Splitter von Feuerstein, Steinbeilfragment, Topfboden u. A. vom »Höhbeck«, Kr. Dannenberg.

KÖNIGREICH SACHSEN

Geschenk. Herr Wiegand in Leipzig: Eisensilikatschlacke aus einem Gräberfelde bei Röderau.

THÜRINGEN

Geschenke. Freiherr von Rüxleben in Rottleben: einen Thonnapf, mit weifser Masse gefüllt, von Rottleben in Schwarzburg-Rudolstadt. Herr Dr. Bühring namens der Museumsgesellschaft in Arnstadt: drei Photographien vorgeschichtlicher Funde von der »Alteburg« bei Arnstadt u. s. w. Herr Genremaler G. Guthknecht in Berlin: eine ornamentierte neolithische Thonscherbe der Bandkeramik mit verziertem Henkel von Sulza in Sachsen-Weimar. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés und *Fräulein Schwester* in Berlin: Feuerstein-Pfeilspitze, -Schaber und -Splitter, Steinbeil und Thonscherben von der »Alteburg« bei Arnstadt in Schwarzburg-Sondershausen.

Ankauf. Zerbrochenes Thongefäfs von Süfsenborn in Sachsen-Weimar.

GROSSHERZOGTUM HESSEN

Geschenke. Freiherr von Heyl in Worms: ein wohlerhaltenes Exemplar der seltenen römischen Gesichtskrüge aus dem Gräberfelde von Mariamünster bei Worms. Herr Bibliotheksdiener Brede in Berlin: einen Bronzelöffel, Lanzenspitze und Messer aus Eisen vom Johannisberg bei Bad Nauheim in Oberhessen.

GROSSHERZOGTUM BADEN

Geschenk. Herr Ingenieur A. Bonnet in Karlsruhe: eine Thonscheibe und zwei Gipsnachbildungen von Handabdrücken in Lehm aus den steinzeitlichen Herdgruben von Untergrombach, Amt Bruchsal.

RUSSLAND

Geschenk. Herr Erasmus Majewski in Warschau: Feuersteingeräte von Brzozówka, Gouvernement Kielce in Polen.

Im Austausch erworben: Feuersteingeräte aus dem Gouvernement Kielce in Polen.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Rud. Virchow in Berlin: Feuersteinsplitter u.s.w. aus der Slouper Höhle und zwei Thonscherben von Občan in Mähren. Herr Baron Kálmán Miske in Günz: Funde von einer Bronze-Gufsstätte bei Velem St. Veit, Eisenburger Komitat. Herr Redakteur Jahnel in Berlin: ein sehr schönes Steinbeil von Klein-Priesen, Bez. Aufsig in Böhmen.

IRLAND

Geschenk. Herr George Coffay, Superintendent of Irish Antiquities in Dublin: die Photographie einer Bronze-Lanzenspitze von Inniskillen, Grafschaft Fermanagh, Ulster.

AFRIKA

Geschenk. Herr Professor Dr. Schweinfurt in Berlin: Steingeräte aus Ägypten.

Der geographische Verlag Carl Chun, Inhaber Bernh. Fahrig, in Berlin W. schenkte Bambergs Schulwandkarte vom Königreich Preufsen.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Schrank, Ebenholz in ganz flachem Relief, geschnitzt. Niederlande XVII Jahrh. (Aus der Sammlung Gavet in Paris.)

Kassette, Nussholz geschnitzt, z. T. vergoldet. Florenz um 1500.

Fries aus Terracottaplatten, Tritonen und Nereiden. Cremona Anfang XVI Jahrh.

Drei Schüsseln, Palissy-Ware. Paris XVI Jahrh.

Geschenke

Sir Wollaston Franks in London.† Porzellantasse und Untertasse, Amberg 1774. — Porzellantasse, bez. Boisette.

Herren Dümler & Breiden in Höhr. Drei Steinzeugpinten, neue Ausgüsse alter Formen.

Herr Annenmüller. Zwei Stricktücher.

Leihgaben

Herr Dr. von Bleichröder. Wandteppich mit Darstellung eines Hafens. Niederlande XVII Jahrh. — Wandteppich mit allegorischer Darstellung der Musik, aus der Manufacture des Gobelins, Paris um 1717.

Neuere Industrie

Herr Hofgoldschmied Schaper. Dreifsig Schmuckgegenstände.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 97 Werke und 1305 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Magistrat von Berlin: Festschmuck der Stadt Berlin am 22. März 1897. Berlin, 1897.

Frau Julie Hainauer, Berlin: Die Sammlung Oscar Hainauer. Herausgegeben mit Fachgenossen von Wilhelm Bode. Berlin, 1897.

Herr F. R. Martin, Stockholm: F. R. Martins Sammlungen aus dem Orient in der Allgemeinen Kunst- und Industrie-Ausstellung zu Stockholm 1897. Stockholm, 1897.

Firma O. Felsing, Berlin: 100 Jahre im Dienste der Kunst. Erinnerungsgabe der Firma O. Felsing aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Kupferdruckerei. Berlin, 1897.

Einzelblätter, besonders Ex-libris, Plakate und andere graphische Arbeiten, verdanken wir u. a. den Herren: G. Halmhuber (Berlin), H. Hirzel (Berlin), Graf zu Leiningen-Westerburg (München), E. Orlik (München), E. Schneider (Grafenstaden), Carl Waschmann jun. (Wien).

JESSEN

H. NATIONAL-GALERIE

Angekauft wurden die Ölgemälde von:

F. WALDMÜLLER. »Rückkehr von der Konfirmation«.

F. SCHMITSON, »Auf der Weide«.

W. TRÜBNER. »Klostergebäude auf der Herreninsel im Chiemsee«.

A. BRENDEL. »Schafe im Stalle«.

Die Bronzefigur eines »nackten Mädchens« von E. FREESE sowie die Aquarelle »Schweine auf dem Felde« und drei Blatt Handzeichnungen von A. BRENDEL.

Als Geschenke erhielt die National-Galerie von Herrn A. Thiem in San Remo das Gemälde »Waldlandschaft« von N. DIAZ, von einer Reihe Berliner Kunstfreunde die Ölbilder »Dämmerung an der Düne« (hl. Magdalena) von J. CH. CAZIN, »Landschaft« von CÉSANNE, »Frühschnee in einem französischen Dorfe« von A. SISLEY, und eine »Marine« von BONINGTON.

Von einem ungenannten Kunstfreunde wurde der National-Galerie ein Terrakotta-Medaillon »Weiblicher Kopf« von E. BOURDELLE überwiesen.

Als Vermächtnis des Stadtrats Albert Löwe und seiner Ehefrau Anna geb. Wallach fielen der National-Galerie die nachbenannten Gemälde zu:

K. GRAEB. »Kirchen-Inneres«.
CH. HOGUET. »Flusslandschaft«.
ED. HILDEBRANDT. »Sonnen-Untergang an einer Flussmündung«.
DERSELBE. »Hochgebirgsthal im Abendrot«.
ED. MEYERHEIM. »Kegelgesellschaft«.
H. V. ANGELI. »Verweigerung der Absolution«.
F. BOSSUET. »Landschaft«.
G. RICHTER. »Brustbild eines Mädchens«.
B. VAUTIER. »Der zerstreute Hausvater«.
FR. VOLTZ. »Kühe an einem Bache«,

sowie eine Sammlung von 219 Miniaturen verschiedener Meister in Filigran-Rähmchen (Oberbayrische Hutschnallen).

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Neunzehnter Jahrgang — No. 2. — 1. April 1898

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1897

A. GEMÄLDE-GALERIE

Durch Überweisung seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins sind folgende Gemälde zu dauernder Aufstellung in die Galerie eingereiht worden:

1. Madonna von DIRK BOUTS. Kleine Halbfigur von vortrefflicher Erhaltung. Namentlich die Landschaft und der Frauentypus sind ungemein charakteristisch für den Meister, von dem eine kleine Reihe verwandter Kompositionen bekannt ist. Die Tafel stammt aus der Nähe von Arezzo.

2. Architektonische Ansicht in der Art des PIERO DELLA FRANCESCA. Mit der nahe verwandten, dem PIERO DELLA FRANCESCA zugeschriebenen Ansicht eines Stadtplatzes in der Galerie zu Urbino vertritt diese Tafel einen sonst kaum nachweisbaren interessanten Typus der Dekorationsmalerei des Quattrocento. Die über zwei Meter breite, aus der Nähe von Florenz stammende Tafel diente glücklich zum materiellen Abschluss und zur optischen Erweiterung eines Raumes.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originale wurde im Kunsthandel eine bärtige männliche Büste mit Binde im Haar erworben, ähnlich der Statue des sogenannten heroischen Königs oder Zeus in der Münchener Glyptothek Nr. 160, interessant durch die ursprüngliche Büstenform mit angearbeitetem Fufs, durch die das Ganze mit Sicherheit als ein Werk römischer Zeit sich zu erkennen giebt.

Ferner wurden zwei spätgriechische Grabreliefs erworben; das eine zeigt die Thallusa, Tochter des Kallibios, mit einer Deckelbüchse neben einem brennenden Altar stehend. Das andere ungleich bedeutendere ist leider nur zum Teil erhalten; dargestellt waren mindestens zwei Personen in Lebensgröfse; vorhanden ist nur noch die Figur des Polydamos, eines älteren Mannes mit mächtigem Schädel und sehr charaktervollem bartlosen Gesicht, ganz in den Mantel gehüllt, dessen Falten eine ungewöhnlich kräftige und lebendige Modellierung zeigen.

Im Hauptsaal der Skulpturengalerie wurden durchgreifende Umstellungen vorgenommen, durch welche die besten statuarischen griechischen Werke der Sammlung in den drei westlichsten Abschnitten des Saales vereinigt und in eine ihrem stilistischen Charakter entsprechende Umgebung gebracht wurden im unmittelbaren Anschluss an die Bronzen und Grabreliefs griechischen Ursprungs im nördlichen Teil des Westsaals.

In der Sammlung der Gipsabgüsse haben Erwerbungen oder Veränderungen nicht stattgefunden.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Absicht des verstorbenen Herrn Martin Heckscher ausführend, überwiesen die Erben unserer Sammlung ein interessantes Thonmodell der heiligen Familie, das wohl mit Recht dem JACOPO SANSOVINO zugeschrieben wird. Der Meister, von dessen reicher Produktivität im Entwerfen von Modellen Vasari erzählt, hat diese Gruppe gänzlich unbekleideter Figuren anscheinend in seiner früheren Zeit zu Rom ausgeführt — etwa als Studienarbeit, als Hilfsmodell, an dem er die Gewandung versuchte. Als Geschenk des Herrn Murray Marks in London kam die aus Buchsholz geschnittene Statuette einer lebhaft bewegten weiblichen Gestalt in die Sammlung. Die Bedeutung der Figur, die mit hoch aufgestütztem rechtem Bein stehend, mit beiden Armen etwas zu halten scheint, ist nicht ganz klar. Vielleicht ist eine blumenstreuende Flora dargestellt. Die Ausführung scheint auf französischen Ursprung und auf die zweite Hälfte des XVI Jahrhunderts zu weisen. Die schlanke Grazie der Gestalt entspricht der auf französischem Boden umgebildeten Kunst der italienischen Spätrenaissance.

Durch Überweisung zu dauernder Aufstellung seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins kamen folgende Stücke in die Abteilung:

1. Portraitbüste eines Professors des geistlichen Rechts von SPERANDIO. Die lebensgrofse, in Thon modellierte und ursprünglich bemalte Büste ist unter den wenigen monumentalen Schöpfungen des hauptsächlich als Medailleur bekannten Meisters wohl die imposanteste.
2. Zwei Engel, in einem Medaillon den Namenszug Christi haltend, aus der Schule des ANDREA DEL VERROCCHIO. Das wohl von einem Grabdenkmale stammende Relief rührt im Entwurfe sicher von VERROCCHIO her, während die Ausführung in Marmor, die etwas glatt und mechanisch erscheint, von Schülerhand ist (FRANCESCO DI SIMONE?).
3. Portraitbüste von einem französischen Meister um 1630. Die in gebranntem Thon höchst scharf durchgeführte Büste lässt den französischen Ursprung schon im Portraittypus erkennen.
4. Krönung Mariä durch Gottvater und Christus aus der Werkstatt des VEIT STOSS. Bemalte und stark vergoldete Gruppe mit nahezu lebensgrofsen Figuren, hochreliefartig in einem Kasten.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Das Antiquarium hat eine kleine griechische Bronzelampe zum Geschenk erhalten und folgende Neuerwerbungen, sämtlich aus dem Kunsthandel, gemacht:

8 griechische bemalte Thongefäfse, darunter bemerkenswert eine altertümliche Schale, dem bisher in der Sammlung nicht vertretenen sogenannten Vurvatypus angehörig, mit schwarzfiguriger Darstellung nebeneinander gestellter Tiere und dazwischen Poseidon thronend, ihm gegenüber Triton; ferner ein Gefäfs altböotischer Gattung in Gestalt eines Schweines, auf dessen Bauch tanzende Männer aufgemalt sind. Ein Gefäfs in Kopfform gehört der attischen Keramik vom Ende des VI Jahrhunderts vor Chr. an und ist merkwürdig durch eine in rotfiguriger Technik ausgesparte Palmette am Hinterkopf. Eine rotfigurige Oinochoe des V Jahrhunderts zeigt ein Mädchen am Grabe, dem ein hinzutretender Jüngling wie tröstend die Hand auf den Scheitel legt. Gleichfalls dem V Jahrhundert gehört eine weifsgrundige Pyxis an mit Darstellung häuslicher Scenen. Das IV Jahrhundert ist durch einen grofsen Skyphos vertreten, auf dem Herakles unter den Göttern und auf der anderen Seite ein bacchisches Bild aufgemalt ist.

An figürlichen griechischen Terrakotten sind erworben: Ein mykenisches Idol, eine weibliche Gottheit auf einem Delphin stehend, eine Tänzerin, eine Frau auf einem Stier sitzend, eine Sphinx, eine Sirene, sämtlich von altertümlichem Stil, ferner eine dem IV Jahrhundert angehörige, aber noch streng

bekleidete weibliche Figur, ein Stier im Typus der Kabirionvotive und eine kleine Cikade.

Unter den neuerworbenen Bronzen ist am hervorragendsten ein schlauchförmiges Gefäfs mit reichverziertem Griff aus Boscoreale. Ein Schöpflöffel mit einem als Entenkopf endenden Griff und ein altertümliches, mit gravierten Ornamenten versehenes, flaches Gefäfs mit weit eingebogener Wandung, das auf einem dreifüfsigen Untersatz steht, stammen aus Griechenland. An figürlichen Stücken sind die Statuette eines leierspielenden Apoll, ein als Emblem eines Geräts verwendeter bärtiger Kopf in Silenstypus und eine sehr zierliche, kauernde Aphrodite zu nennen, die die Bekrönung einer Nadel bildet.

Die Sammlung der Gläser ist durch eine geriefelte Schale aus bräunlichem Glase und durch einen griechischen blauen Aryballos mit gelber und weifser Äderung bereichert worden.

Zu den Silbergefäfsen ist ein zierliches, fein gearbeitetes, aber leider stark fragmentiertes griechisches Fläschchen zugekommen, der Form und Ornamentik nach wahrscheinlich dem III Jahrhundert vor Chr. angehörig.

Die Miscellaneensammlung ist durch 9 Zaubergeräte aus Bronze und Stein vermehrt worden; sie stammen aus Pergamon.

Die Herstellungsarbeiten am Hildesheimer Silberschatz haben auch in diesem Quartal, freilich nicht ohne gröfsere Unterbrechungen, ihren Fortgang genommen. Die Einrichtung des neuen Zimmers, in dem der Schatz Aufstellung gefunden hat, ist fertiggestellt worden, so dass das Zimmer noch zu den Weihnachtstagen dem Publikum geöffnet werden konnte. Das Kabinet liegt neben dem Mittelsaal der Sammlung zwischen den beiden Dienstzimmern und war früher für die Aufseher verwendet gewesen. Wegen seiner vorzüglichen Beleuchtung ist es besonders gut für den Hildesheimer Silberschatz geeignet. Die Gefäfse sind in zwei besonderen Schränken von etwa 2 m Länge und Höhe und 3—4 m Breite aufgestellt worden, die gewöhnlicheren Gebrauchsgefäfse in der unteren, das feinere Geschirr, die Schalen, Becher, Näpfe u. dergl. in der oberen Abteilung. Die Verteilung der Gefäfse in die beiden Schränke ist so vorgenommen, dass die zu Garnituren zusammengehörigen Stücke zusammengeblieben sind, im übrigen ist die Absicht, jedes einzelne Stück in seiner Schönheit und Eigenart möglichst zur Geltung zu bringen, für die Aufstellung mafsgebend gewesen. Diese Absicht hat auch dazu geführt, den grofsen Krater mit den Schlingpflanzen und Putten ganz für sich auf einem eigenen Untersatz zwischen den beiden Schränken aufzustellen. Er ist durch diese Isolierung als das bedeutendste Stück des Schatzes hervorgehoben.

KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat 503 Münzen, 11 Stück Papiergeld, 189 galvanoplastische Münzkopien, 2 Siegelstempel und einen fragmentierten Brief Eckhels erworben. Unter den neu erworbenen griechischen Münzen ragt durch die Schönheit der Darstellung eine Grofsbronze von Tarsos hervor mit dem Kopfe des Antinoos und dem Bilde des auf einem Panther gelagerten jugendlichen Dionysos. Von den deutschen Münzen der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit ist erwähnenswert ein Magdeburger Pfennig des Fundes von Ünglingen in der Altmark, der um das Jahr 1100 zu Ehren des Kaisers Otto I geprägt ist. Eine merkwürdige Reihe zu Weinheim, einer Münzstätte der Äbte von Lorsch, geprägter Dünnpfennige verdanken wir der Vermittelung des Herrn Joseph in Frankfurt a. M. Aus dem Brakteatenfunde von Ringleben im Schwarzburgischen, welcher neben einem Reiterpfennig des Landgrafen Ludwig IV von Thüringen zumeist Nordhäuser Pfennige mit dem sitzenden Königspaar enthielt, war uns die erste Auswahl zu nehmen gestattet. Der der Wende vom XIII zum XIV Jahrhundert angehörende Fund von Alterode unweit Halle hat aufser einer Anzahl Brandenburger Denare namentlich im Anschluss an diese seitens der Herzöge von Sachsen-Wittenberg, der Grafen von Anhalt, Brena und Querfurt und der Abtei Quedlinburg geprägte Pfennige, sowie kleine Brakteaten geliefert. Schliefslich hat das Königliche Ministerium für öffentliche Arbeiten aus dem grofsen Funde an der alten Brücke zu Frankfurt a. M. 68 deutsche Goldmünzen aus den Jahren 1726 bis 1814 als Geschenk überwiesen. Aufserdem sind

der Sammlung Geschenke zugewandt von Frau Professor Bernstein, Frau Professor von Sallet — die Münzkopien und der Brief Eckhels — und den Herren Professor Dressel, Generalmajor von Graba und Dr. Töche-Mittler.

I. V.:
MENADIER

E. KUPFERSTICHKABINET

In den Monaten Oktober bis Dezember 1897 wurden erworben:

BUCH MIT HOLZSCHNITTEN

KETHAM. Fasciculo de Medicina in Volgare. Venezia 1493. Fol. Einer der Holzschnitte ist mehrfarbig überdruckt und bildet einen der frühesten Versuche zur Herstellung farbiger Abbildungen mittels der Buchdruckerpresse. Aus dem Nachlass des verstorbenen Direktors des Münzkabinets, Professors Dr. Alfred von Sallet, von Frau Pauline von Sallet als Geschenk überwiesen.

Werke neuerer Kunst

HANS THOMA. Selbstbildnis und Bildnis seiner Mutter. Farbige Lithographien. Geschenk des Künstlers.

HERBERT F. W. LYOUNS. Zwölf Holzschnitte. Geschenk des Künstlers, übermittelt durch Herrn S. R. Koehler in Boston.

Aus dem Landeskunstfonds wurden angekauft und dem Kupferstichkabinet überwiesen:

MAX DASIO. Versuchung. Radierung.

ERNST EITNER. Weibliches Bildnis. Interieur. Lithographien.

L. VON GLEICHEN-RUSSWURM. Unter Bäumen. Schafherde. Ochsenpflug. Radierungen.

OTTO GREINER. Odysseus. Die Tanzenden. Lithographien.

FETER HALM. Allee bei Moosbach. Ansicht von Mainz. Bildnis der Töchter F. von Uhdes. Radierungen.

GEORG JAHN. Weibliches Bildnis. Radierung.

PETER KAMPF. Prozession. Radierung.

MARIE LAROCHE. Juralandschaft. Pirna. Rheinufer bei Basel. Lithographien.

GEORG LÜHRIG. Birken. Badende Knaben. Lithographien.

KARL MEDIZ. Bildnis des Prinzen Georg Herzog zu Sachsen. Lithographie.

E. ORLICK. Mädchenkopf. Am Felde. Im Atelier. Feierabend. Gewitter. Radierungen. — Lachendes Mädchen. Lithographie.

BERNHARD PANKOK. Kinder auf der Wiese. Jesuitenkirche. Weibliches Bildnis. Männliches Bildnis. Mädchenbildnis. Männlicher Portraitkopf. Stickendes Mädchen. Schabkunst.

HANS THOMA. Schwarzwaldlandschaft. Schreibendes Mädchen. Versuchung Christi. Lautenspielende Frau. Tritonenpaar. Taunuslandschaft. Happach. Happachmühle. Betender Christus. Christus am Ölberg. Heilige Familie. Rheintöchter. Quellnymphe. Walküre. Abend. Meerweib. Traum. Merkur. Farbenlithographien. — Amor und Tod. Heilige Familie. Musizierender Knabe. Knabe am Bach. Hüter des Thals. Italienisches Mädchen. Engelwolke. Mann an der Quelle. Lago di Garda. Kentaurenscene. Krähender Hahn. Sommerabend an der Nidda. Junger Dichter. St. Anton bei Partenkirchen. Flora. Pietà. Kreuzigung. Lithographien.

MANUEL WIELANDT. Lagune. Radierung.

WILHELM LEIBL. Originalradierungen 6 Blatt.

Vom Weyerberg. I. Folge 1895. Radierungen von AM ENDE, MACKENSEN, OVERBECK und VOGELER.

Aus Worpswede. Neue Folge 1897. Radierungen von AM ENDE, MACKENSEN, OVERBECK und VOGELER.

Lithographien. Herausgegeben vom Verein für Originalradierung. Karlsruhe. II. Jahrgang 1897.

Anfang Dezember wurde eine Ausstellung von Landschaften, Originalradierungen von Künstlern des XVI bis XIX Jahrhunderts eröffnet.

Der zum Gebrauch des Publikums bestimmte Handkatalog der illustrierten Bücher des Kupferstichkabinets ist nunmehr bis auf die Gegenwart fortgeführt im Studiensaal auf-

gelegt. Der Handkatalog ist ein abgekürzter Auszug aus dem Zettelkatalog und in drei Ausfertigungen hergestellt, als alphabetisches Autorenverzeichnis, als alphabetisches Verzeichnis der Künstler, von denen die Illustrationen herrühren, und drittens geordnet nach Druckorten und Erscheinungsdaten der betreffenden Werke. Letzteres, um die Übersicht über die kunstgeschichtliche Entwickelung der Buchillustration unter dem Einfluss der verschiedenen Kunstschulen zu erleichtern.

Eine neue verbesserte Ausfertigung des Katalogs der Handbibliothek des Kupferstichkabinets wurde ebenfalls im Studiensaal aufgelegt. Alle diese Kataloge bestehen aus Zetteln, die mit der Schreibmaschine hergestellt und in Buchform gebracht sind. Mit ihrer Anfertigung war Herr Dr. Köppen bis Ende Dezember 1897 im Kupferstichkabinet beschäftigt.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

An Geschenken erhielt die Abteilung:

Von Herrn Dr. K. Schmidt einige kleine Altertümer, unter denen das schon im vorigen Bericht erwähnte Stuckbild aus dem Grabe des Nebseni in Theben besonders hervorzuheben ist.

Von Herrn Dr. von Bissing einen bronzenen Sperberkopf mit Lapis lazuli-Einlagen, von einer grofsen Statue des Gottes Horus.

Von Herrn Professor Flinders Petrie, dem wir schon für so viele Proben aus seinen Ausgrabungen zu danken haben, eine Reihe von Töpfen verschiedener Zeiten. Sie stammen aus Petries neuesten Grabungen bei El Kab.

Aus dem Nachlass Seiner Excellenz des Herrn Staatssekretärs von Stephan einige Steinproben von thebanischen Gebäuden.

Durch Ankauf erwarb die Abteilung mehrere kleinere Altertümer, unter denen besonders zu nennen sind:

Kleine Kupferfigur eines stehenden Mannes, die wohl noch dem mittleren Reich angehört.

Kleine sogenannte Doppelkrone, aus Kupferblech getrieben, von guter Arbeit.

Schöne kupferne Nachbildung eines Beiles, dessen Klinge mit Riemen am Schaft befestigt ist. Solche Nachbildungen wurden den Toten ins Grab mitgegeben.

Etwa 40 Skarabäen, darunter einige seltene. Besonders schön ist ein Skarabäus aus prächtig blau glasiertem Stein mit dem Namen des von Amenophis IV eingeführten neuen Gottes. Ein Siegelcylinder mit dem Namen des Königs Sebkhotep I.

Eine Reihe kleiner Nachbildungen von Werkzeugen, wohl aus dem Grundstein eines Gebäudes.

Viele Götterfigürchen und Amulette aus schöner blauer Fayence, die zusammen etwa einen Halsschmuck gebildet haben. (Aus der 19. Dynastie.)

Ein Gegengewicht eines Halskragens, aus Fayence, mit dem gut gearbeiteten Kopfe der Isis.

Fayencefigürchen eines Affen, der ein Salbnäpfchen hält. Kleine Bronzegruppe zweier schlangengestalteter Götter mit Goldeinlagen.

Das Studienmaterial wurde um 40 Photographien vermehrt.

I. V.:
SCHÄFER

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Herr Dr. Warburg in Berlin: eine grofse Sammlung ethnographischer Gegenstände aus Mindanao, Formosa u. s. w.

Ankäufe. Zwei Sammlungen von tibetischen Opfergeräten und Schmucksachen; Opfergeräte, Masken u. s. w. aus Leh, Ladakh; eine gröfsere Sammlung von Gegenständen aus Celebes; Zauberstäbe der Bataks (vermittelt durch Herrn Pleyte in Leiden).

OSTASIEN UND CENTRALASIEN

Geschenke. Herr Rickmers: Altertümer aus Turkestan. Herr Konsul Müller-Beeck in Nagasaki: Noshi, gefaltete Papierstücke als Etiketts für Geschenke, Japan. Herr Professor Dr. von Luschan: zwei Pfeile mit Aufschriften, Japan. Herr Geheimer Medizinal-Rat Dr. J. Hirschberg: ein Räucherkasten mit verschiedenen Arten von Räucherwerk mit allem Zubehör, Kyôto, Japan.

Herr Kisak Tamai aus Japan: Probenummern japanischer Zeitungen u. a. auch von Formosa und Hawaii; ferner Schreibproben einer japanischen Schülerin. Herr Dr. Warburg: Ethnographica von den Ryûkyû-Inseln.

Ankäufe. Eine japanische Götterfigur (Aizen myôô); Photographieen und Platten, sibirische Völker darstellend; desgl. in der Mongolei aufgenommen: Darstellungen aus dem Tsam-Tanz.

AFRIKA

Geschenke. Herr Hauptmann Ramsay: eine grofse und ungewöhnlich schön geschnitzte Holzfigur und eine Trommel aus Urua. Herr Premier-Lieutenant Kielmeyer: einen Tembe-Pfeiler mit Schnitzwerk. Herr Missionar Schuhmann: eine grofse und wertvolle Sammlung von den Konde. Herr Premier-Lieutenant Glauning: eine weitere Sammlung, meist aus Ugogo und Irangi. Herr Ingenieur J. Friedrich: eine kostbare Matte mit sieben Zeilen Inschrift, Mrima. Die Baseler Missionsgesellschaft, in Ergänzung einer früheren, wertvollen Schenkung: einen Holzbehälter und einen Korb für Wahrsage-Geräte aus Kamerun. Herr Premier-Lieutenant Freiherr von Stein: einen Bakoko-Götzen und eine gröfsere Sammlung von den Baneh. Herr Premier-Lieutenant Graf Zech: eine Sammlung sehr wertvoller Perlen aus Glas und Stein, Kratschi.

Ankäufe. Eine gröfsere Sammlung aus dem Südwesten des deutsch-ostafrikanischen Schutzgebietes, eine Sammlung von den Wute und Yaunde.

AMERIKA

Geschenke. Herr Regierungsbaumeister C. Plock: eine Anzahl Gegenstände aus Holz, Metall und Gewebe, Grabfunden in der Nähe von Chimbote, an der Küste von Peru, entstammend. Herr Erwin P. Dieseldorff in Coban: Altertümer aus der Alta Vera Paz (Santa Cruz, Papà, Canasec), darunter auch ein Paar der schönen Hieroglyphen-Gefäfse, die von ihm in den Ruinen von Chamà ausgegraben und in der Zeitschrift für Ethnologie beschrieben worden sind. Frau Eiksen: einen Brustschmuck kalifornischer Indianer.

Ankäufe. Tanzmasken, Musikinstrumente, Wiegen mit Kopfpressen, Holzpuppen u. s. w. der Indianerstämme an der Westküste von Vancouver Island, gesammelt von Herrn Professor Karl von den Steinen; ein mit eingeritzten Zeichnungen bedeckter Drillbohrerbügel aus Elfenbein, Alaska.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Dr. Warburg: eine gröfsere Sammlung auserlesener Stücke, meist aus Holländisch-Neu-Guinea. Herr D. D. O'Keefe: eine wertvolle Sammlung von Palao-Geld.

Ankauf. Eine Sammlung von Schnitzwerken aus Mikronesien.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Rentner Chr. Sternberg in Stralsund: eine zahlreiche, die bereits vorhandenen Bestände in willkommenster Weise vervollständigende Sammlung von Thongefäfsen aus dem Gräberfelde von Billendorf, Kr. Sorau. Herr stud. rer. techn. Wilh. Giebeler in Wien: Bronzeringe, Zierplatten, Nadelkopf und Bronzeschlacken aus einem Grabfunde von Münchehofe, Kr. Niederbarnim. Herr Landschaftsmaler W. Lancken in Berlin: Thongefäfse von Schönewalde, Kr. Luckau. Herr Kaufmann Fritz Prenzlow in Küstrin: ein Steinbeil von Wilkersdorf, Kr. Königsberg i. N. Herr Guts- und Mühlenbesitzer Müller in Klein-Leppin: eine Urne und zwei kleine römische Bronzefibeln von Klein-Leppin, Kr. Westpriegnitz. Herr Ingenieur Carl Giebeler in Grofs-Lichterfelde: Thongefäfsscherben, zu dem oben erwähnten Bronzefunde von Münchehofe, Kr. Niederbarnim, gehörig. Herr Apotheker Huguenel in Potsdam: Feuersteinschaber und -Splitter, Thonscherben u. a. aus der Umgegend von Potsdam. Herr Sanitätsrat Dr. Behla in Luckau: zwei Perlen vom Schlossberge bei Burg, Kr. Kottbus. Der unterzeichnete Direktor: ein Bronzemesser und einen Thonwirtel vom Schlossberge bei Burg. Aus dem Nachlasse des Herrn Direktor Professor Dr. von Sallet-Berlin, von seiner Witwe geschenkt: zwei

Bronze-Hohlcelte von Krossen a. O. Herr Dr. Olshausen hierselbst: Thonscherben vom Gräberfelde auf dem »Luttgenberge« bei Burg, Kr. Kottbus.

Ankauf. Eine Bronzenachbildung eines Bronzeschwertes von Felchow, Kr. Angermünde.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Thonscherben und Flintsplitter von Münchehofe, Kr. Niederbarnim.

Seitens des hohen Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten wurde der Abteilung der Auftrag, gelegentlich des Eisenbahnbaues durch den Spreewald die beabsichtigte Durchstechung des Schlossberges bei Burg im Spreewalde zu überwachen, um die dort zu Tage kommenden Funde zu sammeln und der Wissenschaft nutzbar zu machen. Zu dem Zweck waren abwechselnd der unterzeichnete Direktor und der Direktorialassistent Dr. Goetze während der Durchstechungsarbeiten an Ort und Stelle anwesend und haben die über Erwarten reichen Funde gesammelt und einstweilen in den Räumen des K. M. f. V. untergebracht, wo sie konserviert und demnächst einer genauen wissenschaftlichen Prüfung und Bearbeitung unterzogen werden sollen. Es ist mit grofsem Danke anzuerkennen, dass die Königliche Staatsregierung der drohenden Abtragung des Schlossberges und der Zerstörung dieses ehrwürdigen Denkmals aus uraltgermanischer Vorzeit, des gröfsten seiner Art hier zu Lande, durch energisches Eingreifen vorgebeugt und durch die Gewährung nicht unbeträchtlicher Mittel die Rettung der Funde ermöglicht hat.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Gutsbesitzer Heidmann in Lietzow: rohe Feuersteingeräte von Lietzower Fähre auf Rügen. Der Herr Ortsvorsteher in Lietzow: desgleichen. Der unterzeichnete Direktor: ein grob zubehauenes Feuersteinbeil von Poggenhof auf Rügen. Aus dem Nachlass des Herrn Direktor von Sallet, von seiner Witwe geschenkt: Stein- und Feuersteingeräte, Bronzehängeschmuck und ein Bronzemesser von Rügen.

Ankauf. Bruchstücke einer römischen versilberten Bronzekasserolle von Kammin in Pommern.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Herr Ökonom A. W. Manske in Behle: Thonwirtel, Thonscherben und eine spätrömische Glasperle von Behle, Kr. Czarnikau. Herr Besitzer A. Marquardt in Behle-Abbau: eine Urne von Behle-Abbau, Kr. Czarnikau. Herr Dr. phil. et med. Lehmann-Nitsche in La Plata: Thonscherben verschiedenen Alters, Knochen- und Steingeräte vom Burgwall bei Königsbrunn, Kr. Strelno.

Ankäufe. Steinhammer, in der Warthe bei Owinsk, Kr. Posen-Ost, gefunden. Ein Bronzesichelmesser, ebendaher. Beide Erwerbungen sind der gütigen Vermittelung des Herrn Regierungs-Präsidenten in Posen zu verdanken.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Aus dem Nachlass des Herrn Direktor von Sallet, von seiner Witwe geschenkt: Serpentinhammer von Gnichwitz, Kr. Breslau und Bronzehohlcelt von Strehlen. Herr Graf Finck von Finckenstein, Rittergutsbesitzer auf Prittag: fünf Thongefäfse von Prittag, Kr. Grünberg.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Paul Hille in Berlin: einen Bronzeflachcelt von Naumburg a. S. Herr C. Schlichteweg in Auleben: eine Photographie von Fundstücken aus Thon und Eisen von Auleben, Kr. Sangerhausen. Herr Pfarrer Kuhlmey in Langengrassau: Thongefäfse, Scherben und Eisenschlacken aus einem Gefäfse von Langengrassau, Kr. Schweinitz.

Ankauf. Bruchstücke von verzierten Thongefäfsen aus Gräbern von Freyburg a. U., Kr. Querfurt.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Geschenk. Herr Apotheker Huguenel in Potsdam: ein Bruchstück eines römischen Falzziegels von Schwalbach und einen eisernen Ring von Bad Nauheim.

SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Provinzial-Konservator Professor Dr. Haupt in Schleswig: eine verkleinerte Nachbildung eines Runensteines vom Dom zu Schleswig.

KÖNIGREICH SACHSEN

Ankauf. Eine Sammlung von kleinen Funden aus verschiedenen Ansiedelungsplätzen in der Umgegend von Leipzig.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Professor Dr. Kämmerer in Arnstadt: eine Photographie von einer Sammlung von Feuersteinpfeilspitzen von der »Alteburg« bei Arnstadt, Schwarzburg-Sondershausen.

Ankauf. Thonscherben aus Herdstellen bei Süfsenborn in Sachsen-Weimar.

GROSSHERZOGTUM HESSEN

Geschenk. Herr Dr. Koehl in Worms: einen kleinen römischen Henkelkrug mit Gesicht am Oberteil aus dem Gräberfelde von Mariamünster bei Worms.

FRANKREICH

Geschenk. Aus dem Nachlasse des Staatssekretärs Excellenz Herrn von Stephan, von der Königlichen Bergakademie überwiesen: römische Mosaik-Estrich-Fragmente und Architekturstücke aus Lyon, Arles u. s. w.

SKANDINAVIEN

Geschenk. Herr George Grant Mac Curdy aus New Haven: 20 Photographien verschiedener Funde aus den Museen in Stockholm und Kopenhagen.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Lehnstuhl, Holz geschnitzt. Schweiz 1660.

Füllung eines Pilasters, gebrannter Thon. Reiches aufsteigendes Akanthusornament. Bologna Ende XVI Jahrh.

Fries, Holz geschnitzt. Blumenranken. Paris um 1780.

Tabernakelrahmen, Holz mit aufgelegter Masse, vergoldet. Venedig um 1500.

Klapppult für ein Chorbuch, Holz geschnitzt, mit alter Bemalung, aus der Scuola di S. Rocco, Venedig um 1500.

Kanne, Silber vergoldet. Rom XVII Jahrh.

Thürklopfer, Bronze. Löwenkopf mit Ring. Würzburg Anfang XVIII Jahrh.

Teller, Porzellan bemalt. Sèvres 1774.

Toilettentisch mit Stuhl, Cedernholz. Arbeit des Architekten PLUMET. Paris 1897.

Nachbildungen des Silberfundes von Bosco reale. 17 Stück.

Geschenke

Herr Joseph Kowarzik in Frankfurt a. M. Bronze-Medaille, eigene Arbeit.

Herr Dr. Darmstädter. Porzellanteller, graviert von BUSCH in Hildesheim. XVIII Jahrh.

Herr Dr. Alexander-Katz. 6 Buchdeckel, Leder. Deutschland XV—XVI Jahrh.

Fräulein E. Lemke. Büchse, Holz geschnitzt. Japan.

Frau Isabella Errera in Brüssel. Bruchstück eines persischen Brokatstoffes. XVI Jahrh.

Aus der Sammlung des Herrn Martin Heckscher aus Wien († 20. Mai 1897), welche über ein Jahr im Museum ausgestellt war, wurde von den Erben überwiesen:

Hostienlöffel aus Silber mit Achatstiel, graviert. Deutschland XV Jahrh.

Abendmahlskelch, Silber vergoldet, in Gestalt eines Weinstockes. Deutschland 1575.

Gürtelkette, Silber vergoldet. Frankreich XV Jahrh.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Architekt HEYER in Hannover. Aufnahmen Hildesheimer Bauten, Aquarelle.

Von Fräulein L. und R. DU BOIS-REYMOND. Stickereien.

Von Herrn Hofgoldschmied TELGE. Malkasten, Silber vergoldet. Entwurf I. M. der Königin von Rumänien, Ausführung von TELGE. Emailmalerei von BASTANIER.

LXVIII. Sonderausstellung
vom 17. Oktober bis 7. November

Schülerarbeiten der Königlichen Kunstschule und der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums.

LXIX. Sonderausstellung
vom 27. November bis 9. Januar 1898

Arbeiten mehrerer an der Unterrichtsanstalt des Museums thätigen Künstler und zwar der Herren Professor RIETH, Baumeister BERNHARD SCHAEDE, Maler OTTO ECKMANN, Ciseleur OTTO ROHLOFF und Maler MAX SELIGER, sowie der Frau DERNBURG.

In der Sammlung hat im Laufe der letzten zwei Jahre eine alle Teile umfassende Revision des Bestandes stattgefunden, bei welcher sehr zahlreiche Dubletten und entbehrbare Stücke ausgesondert wurden, so dass die verbleibenden Stücke in günstigerer Weise haben geordnet werden können. Im Bronzesaale ist eine italienische Decke aus der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts und eine gleichzeitige italienische Thür, im grofsen italienischen Saale ein Steinportal und Balustraden eingebaut, so dass an diesen Stellen ein mehr abgeschlossenes, den Objekten entsprechendes Gesamtbild der Räume gewonnen wurde. Die mittelalterlichen, zumeist kirchlichen Geräte aus Bronze sind der mittelalterlichen Gruppe von Möbeln eingeordnet.

Von den zwei Sälen, welche durch diese Umstellungen freigelegt wurden, ist der eine für wechselnde Ausstellungen, der andere für Aufbringung einzelner Gruppen der Stoffsammlung verwendet. LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 151 Werke und 827 Einzelblätter.

Geschenke gingen ein von den Herren: Max von Boehn (München), Otto Eckmann (Berlin), H. S. Hermann (Berlin), Herm. Hirzel (Berlin), Otto v. Holten (Berlin), Melchior Lechter (Berlin), B. Pankok (München), Emile Schneider (München), Bernhard Wenig (Berchtesgaden) u. a.

JESSEN

II. NATIONAL-GALERIE

1. Oktober — 31. Dezember 1897

Angekauft wurden folgende Ölgemälde:

W. LEIBL. Die beiden Dachauerinnen.

A. BÖCKLIN. Meeresbrandung.

DERSELBE. Der Frühlingstag.

FR. VON LENBACH. Bildnis Sr. Durchlaucht des Reichskanzlers Fürsten zu Hohenlohe-Schillingsfürst.

M. KONER. Bildnis Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Rats Professor Dr. Curtius.

Weitere Erwerbungen sind die Bronzebüste des Generals Baeyer von A. HILDEBRAND und die bei demselben Künstler in Auftrag gegebene Bronzebüste von Arnold Böcklin, drei Blatt Handzeichnungen von A. SCHRÖDTER, das in Blei ausgeführte Bildnis des Kupferstechers Ludy von L. KNAUS, drei Federzeichnungen von A. OBERLÄNDER und zwei Kohlenzeichnungen von W. LEIBL.

Als Schenkung eines Berliner Kunstfreundes kam ein Bild von C. PISSARRO, »Landhäuser bei der Ermitage«, in die Galerie.

Die jüngsten Erwerbungen wurden im 1. Cornelius-Saale zu einer Ausstellung vorübergehend vereinigt und ebenso wie die im 2. Geschosse neu hergerichteten Räume am 22. Dezember dem Publikum zugänglich gemacht. V. TSCHUDI

III. ZEUGHAUS

Überweisung Sr. Majestät des Kaisers

Uniformen, getragen von weiland Kaiser Wilhelm I.

Degen des Herzogs Ferdinand von Braunschweig, Sr. Majestät dargebracht von der Baronin von Steiger in Graz.

30 farbige Uniformfiguren der preufsischen Garde-Fufstruppen 1870/71. Sr. Majestät dargebracht von Herrn Fabrikanten C. Berlich in Berlin.

4 farbige Uniformfiguren der Leibregimenter Kaiser Wilhelms I, dargebracht wie vorstehend.

Überweisung Sr. Majestät des Sultans

Bronzene Feldschlange mit Wappen des Generals Grafen von Saurau u. s w. 1681.

Falkonett des Kardinals Grafen Otto von Waldburg, gegossen 1554 zu Augsburg von Gregor Löffler.

Falkonett König Ferdinands, gegossen zu Leibach 1554 von Lienhart.

3 bronzene Serpentinen Kaiser Rudolfs II, 1586 gegossen von Hans Christoph Löffler in Graz.

Überweisung des Königlichen Kriegsministeriums

Die Fahne des 1. Bataillons Infanterie-Regiments Nr. 71.
Die Fahnenstange des 2. Bataillons Infanterie-Regiments Nr. 13.
Die Standarte des Husaren-Regiments Kaiser Nikolaus II von Russland (1. Westfälisches) Nr. 8.
Die Erinnerungs-Medaille aus Anlass der Feier des 100jährigen Geburtstages Kaiser Wilhelms I.
Das Säkular-Fahnenband des 2. Bataillons Kaiser Franz-Garde-Grenadier-Regiments Nr. 2.

Überweisung des General-Kommandos V. Armee-Corps

Tambourstab des 29. französischen Linien-Infanterie-Regiments. 1870/71.

Geschenke

Von Sr. Excellenz dem Kaiserlichen Botschafter Freiherrn von Saurma-Jeltsch: persische Pulverflasche. XVII Jahrh.
Von Herrn Maler W. Schäfer-Berlin: Messingquadrant. Beutestück von Düppel.
Von Herrn Dr. Sarre-Berlin: Rundschild von Eisen mit Goldtauschierung. Silbertauschierter, damascierter Säbel mit Scheide. Fausthammer, sogenannter Ochsenkopf, geätzt und mit Silbertauschierung, darin der Name: Sultan Abbas. Persien XVI Jahrh.
Von Herrn Oberst von Kretschmar-Essen: Chinesischer Panzerstecher mit Scheide. Eisernes chinesisches Kanonenrohr von 1641.

Ankäufe

Glefe mit dem hohenzollernschen Wappen; um 1580.
Luntenschlossgewehr mit dem burgundischen Wappen; um 1550.
Degen mit silbertauschiertem Griff. 1600.
Gotischer Dolch mit geschnitztem Holzgriff; um 1400.
Gotischer Helm. XIV Jahrh.
Helmfutter aus Eisenblech gefertigt. XVII Jahrh.
Panzerbrust, mit Stoff überzogen. XVI Jahrh.
Ciseliertes Pulverhorn von vergoldetem Kupfer. Deutschland 1560—1580.
Pulverhorn von getriebenem Leder. Italien 1530—1550.
Artillerie-Pulverhorn von gepresstem Leder. Venedig 1580—1600.
Gotisches Kanonenrohr geschmiedet. XV Jahrh.
Kolbenturnierhelm von Eisen. XVI Jahrh.
Bronzene Hakenbüchse mit dem Wappen von Schwäbisch-Hall. 1529.
Eiserne Hakenbüchse mit altem Schaft, Wappen und Jahreszahl 1619.
Radschlossgewehr mit Kurländerschloss; die Eisenteile in Silber tauschiert, der Schaft mit Elfenbein ausgelegt; um 1600.
1 Paar Reiterstiefel; um 1700.
Email-Stockknopf eines preufsischen Offiziers mit Silberfassung; um 1751.
Eiserne Denkmünze zum Andenken an die Freiheitskriege 1813—1815.
Geschnitzter preufsischer Adler von einem Werbeschild; ca. 1740.
3 Sporen des XVI—XVII Jahrh.
2 Paar Sporen. XVIII Jahrh.
Pferdegebiss. XVII Jahrh.
2 Paar Steigbügel. XVII—XVIII Jahrh.
Goldtauschiertes Pistol mit Perkussionsschloss, bezeichnet Le Page Moutier arquer du Roi. XVIII Jahrh.
Preufsischer Offizier-Ringkragen mit Emailplatte; um 1750.
Gotisches Schwert. XV Jahrh.

V. UBISCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Neunzehnter Jahrgang | No. 3. | 1. Juli 1898

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Januar — 31. März 1897

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemäldegalerie hat im verflossenen Vierteljahre keine Erwerbungen gemacht.

Die neue Auflage des beschreibenden Verzeichnisses wurde im Druck fertig gestellt.

I. V.:
FRIEDLÄNDER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Im verflossenen Quartale wurde die Sammlung durch ein Geschenk der Frau von Sallet aus dem Nachlasse ihres Gatten, des Herrn Direktors von Sallet, bereichert. Das uns zugewendete Elfenbeinrelief einer stehenden Madonna, eine französische Arbeit aus der ersten Hälfte des XIV Jahrhunderts, teilt mit den besten Schöpfungen dieser Art und dieser Zeit den Reiz der Bewegung und des Ausdrucks und interessiert im besonderen durch die beträchtlichen Reste der alten Bemalung.

28 Thon- und 7 Bronzelampen wurden der Abteilung von dem Antiquarium überwiesen. Die Bronzelampen stammen zumeist aus dem Besitze Belloris. Unter den Thonlampen ist als Unikum die Lampe mit den Darstellungen des guten Hirten, des Jonas und des Noah aus der römischen Offizin des »FLORENT« hervorzuheben. Die Kollektion ist zusammen mit einigen schon früher in der Abteilung bewahrten altchristlichen Arbeiten — Lampen, Fläschchen und Elfenbeinen — der Abteilung der italienischen Plastik eingegliedert worden.

I. V.:
FRIEDLÄNDER

C. ANTIQUARIUM

Im Kunsthandel sind erworben worden:

fünf griechische Bleigewichte,
ein gläsernes Kännchen mit blattförmigem Ausguss,
eine archaische weibliche Bronzestatuette im sogenannten Spestypus, aus Athen,
eine in Köln am Rhein gefundene bronzene Kasserole mit reich verziertem Griff,

ferner, ebenfalls im Kunsthandel, ein aus Griechenland stammender Gesamtfund kleinerer Gegenstände von Bronze, Silber und Knochen, darunter ist künstlerisch am hervorragendsten die Bronzestatuette eines bocksbeinigen Pan.

I. V.:
WINTER

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat 338 (4 goldene, 245 silberne, 88 kupferne) Münzen, 5 Siegelstempel und eine zweiteilige Bleibulle er-

worben. Unter den antiken Münzen ist eine Drachme von Priene mit einem Gorgonenkopfe und einem Dreizack hervorzuheben. Deutsche Denare der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit und gleichzeitige englische Pfennige sind aus dem Funde von Patzig auf Wollin und einem ungewisser polnischer Herkunft erworben, sowie aus dem von Fischershütte am Thurmberg in Westpreufsen von dem Provinzialmuseum in Danzig als Geschenk überwiesen. Von den Brakteaten verdient ein Reiterpfennig aus dem zweiten Drittel des XIII Jahrhunderts Erwähnung, der als Beizeichen ein Hirschgeweih trägt und demnach wohl von den Grafen von Klettenberg geprägt ist. Reiche Vermehrung haben wiederum die Münzen der Kipperzeit erfahren und auch die geringhaltigen Zweidrittelthalerstücke aus dem letzten Viertel des XVII Jahrhunderts. Einer in unserer Sammlung bisher nicht vertretenen Münzstätte, der Stadt Arborea auf Sardinien, entstammt eine Münze des Wilhelm von Narbonne. Sardinischen Ursprungs sind auch die angeführten Siegelstempel und die Bulle, welche den König Baruso (I o. II) nennt. Diese sardinischen Fundstücke verdanken wir der Vermittelung des Herrn Bergingenieur Bornemann in Rothenhof. Geschenke hat die Sammlung aufserdem erhalten von dem Herrn Geheimen Regierungsrat Friedensburg, Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M. und Bildhauer E. Müller in Charlottenburg.

I. V.:
MENADIER

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Durch die Erwerbungen dieses Vierteljahrs hat vor allem der vorderasiatische Teil unserer Sammlungen wichtigen Zuwachs erhalten.

Aus dem Vermächtnis des Herrn Dr. Deibel wurden drei vortreffliche Proben altbabylonischer Bildhauerkunst erworben:

Die etwa 35 cm hohe Statue eines Königs aus schiefrigem Stein. Er steht in der bekannten Weise mit zusammengelegten Händen, ist also wohl betend gedacht. Die Augen sind mit Elfenbein eingelegt.

Der Kopf einer Königsstatue aus Kalkstein von etwa zwei Drittel Lebensgröfse. Er ist von vorzüglicher Arbeit und zeigt aufs beste alle charakteristischen Eigentümlichkeiten der altbabylonischen Portraits.

Das Köpfchen einer kleinen Frauenstatue aus dunklem Granit. Das Haar ist durch ein grofses Kopftuch bedeckt, das durch ein Band gehalten wird.

Beide Köpfe sind tadellos erhalten.

Ebenfalls einen erwünschten Zuwachs unserer altbabylonischen Sammlung bildet die Bronzefigur einer Göttin, die uns Herr James Simon zum Geschenk gemacht hat. Die Göttin ist mit erhobenen Händen dargestellt; an dem Fufsgestell ist ein Näpfchen angebracht, das wohl zur Aufnahme der Spenden diente, die man dem Götterbild darbrachte. Das Gesicht der Figur ist mit Gold überzogen.

Demselben Freunde unserer Sammlungen verdanken wir ein Denkmal der altarmenischen Geschichte, die grofse Inschrift, die König Menuas um das Jahr 800 vor Chr. auf einen Felsblock am Fufse des Ararat einmeifseln liefs, als er das Land Luchiunis erobert hatte. Sie ist in einer Abart der Keilschrift und in der noch wenig bekannten Sprache des alten Armeniens abgefasst.

Se. Excellenz der Herr Staatssekretär von Thielmann schenkte uns den Rumpf einer grofsen bemalten Thonfigur aus griechischer Zeit, den er seiner Zeit bei Hilla in Babylonien erworben hat.

Unsere ägyptischen Altertümer wurden durch ein Geschenk des Herrn Dr. von Bissing vermehrt, aus dem ein Salblöffel aus grünglasiertem Stein hervorzuheben ist; auf seinem breitem Griff ist ein badendes Mädchen dargestellt, das eine Ente gegriffen hat.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Ankauf. Silberarbeiten, Schnitzereien u. s. w. aus Siam, Birma.

OSTASIEN UND CENTRALASIEN

Geschenk. Herr E. Gehring: Photographie einer Kalmückentruppe.

Ankäufe. Schnur mit alten chinesischen Messer- und Rundmünzen. Netsuke-Schnitzereien und kleine Götterfiguren aus Japan. Kleine Vasen, Dosen u. s. w. aus China.

AFRIKA

Geschenke. Eine grofse Sammlung, meist von den Bali, Banyang und Batom, aus dem Nachlasse des schon seit vielen Jahren um das Königliche Museum so sehr verdienten Dr. Zintgraff. Eine an hundert Nummern umfassende Sammlung von den Wassandani, von dem seither in Useguha gefallenen Lieutenant Kielmeyer. Eine Sammlung von 85 Nummern aus Loango, von Herrn R. Visser. Eine Anzahl besonders interessanter Stücke aus Ussukuma, von Herrn Premier-Lieutenant W. Werther. Eine alte Häuptlingsmütze aus Loango und eine Probe von Butarg, von der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin. Eine Maske und Schnitzwerke aus Useguha, von den Herren von Bennigsen und Hesseling. Ein Stück gewebtes Zeug aus Ufipa, von der Kolonial-Abteilung des Auswärtigen Amtes. Eine Reihe seltener Stücke aus Togo, von Herrn Lieutenant Plehn.

Ankauf. Eine geschnitzte Trommel aus Togo.

AMERIKA

Geschenke. Ein Paar kleine Thongegenstände, aus Ausgrabungen des Herrn Erich Wittkugel am Flusse Ulua in Honduras. Papierformen mexikanischer und zentralamerikanischer Steinskulpturen, von Dr. Seler auf seiner in den Jahren 1895—1897 ausgeführten Reise angefertigt. Ein mit eingeritzten Zeichnungen verzierter Drillbohrerbügel aus Walrosszahn von Alaska. Wahrscheinlich aus dem Nachlass Adalbert von Chamisso's stammend. Geschenk des Herrn Geheimen Medizinal-Raths Dr. Sander. Steinpfeilspitzen aus Mounds des Staates Missouri stammend, von Herrn Pastor Rösener in Altenburg, Perry County, Mo., gesammelt. Geschenk des Herrn Oberlehrer a. D. Roesener in Breslau.

Ankäufe. Papierformen von Skulpturen von Copan und Quiriguá, durch Austausch mit dem Museum für Völkerkunde in Hamburg. Photographien einer Sammlung chilenischer Altertümer und moderner araukanischer Ethnographica.

OCEANIEN

Geschenke. Achtzehn alte Steingeräte aus Tasmanien, von Herrn Professor E. B. Tylor in Oxford. Eine gröfsere Sammlung, meist aus dem Bismarck-Archipel, darunter wertvolle Stücke von Matty, von Herrn Korvetten-Kapitän Wallmann. Eine kleine Geldschnur von der Gilbert-Gruppe, von der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin.

Ankäufe. Eine Sammlung von geschnitzten Hausbalken und anderen Stücken von Yap und Palao und einen alten Schmuckgürtel aus Uleai. Eine Reihe von kleineren Schnitzwerken von Britisch-Neu-Guinea. Ein grofses, altes, sehr reich geschnitztes Boot-Modell aus Neu-Seeland. Durch die gütige Vermittelung von Herrn General-Konsul Rose wurde auch die Anschaffung eines vollständigen Satzes ausgezeichnet schöner Tätowier-Instrumente aus Samoa ermöglicht.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Die Königliche Eisenbahn-Bauabteilung I in Templin: Thonscherben und Wandbewurfstücke von Prenzlau. Herr Lehrer H. Grofse in Berlin: Thonscherben von Wenzelsberg bei Neuzelle, Kr. Guben. Herr Premier-Lieutenant a. D. Hans von Schierstaedt in Frankfurt a. O.: einen Einbaum aus Eichenholz von sehr eigentümlicher, wahrscheinlich höchst altertümlicher Konstruktion aus der Oder bei Pollenzig, Kr. Krossen.

Ankauf. Thongefäfs, Bronzecelt, Bernsteinperle und Webegewicht von Soldin.

Im Austausch erworben: zwei eiserne Lanzenspitzen und ein Messer von der Untersee-Insel im Bantikow-See, Kr. Ostpriegnitz.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Die Königliche Klosterkammer in Hannover durch Vermittelung des Kultusministeriums: einen Bronzemoorfund von Menzlin, Kr. Greifswald, bestehend aus einer grofsen Spiralenfibel, zwei Arm-

ringen und einem Hohlcelt. Frau Professor Kuhn in Friedenau: eine Bronzespule von Marienthal, Kr. Uckermünde.

Ankauf. Zwei Bronzecelte von Baabe und Bergen a. Rügen.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Syndikus Hartwich in Berlin: vier Thongefäfse und einen eisernen Gürtelhaken von Berge, Kr. Schweinitz.

PROVINZ WESTFALEN

Im Austausch erworben: drei Urnen und zwei Beigefäfse aus der Haller Heide bei Eldagsen, Kr. Minden.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: die »Gemme von Alsen«.

ANHALT

Geschenk. Herr Ingenieur A. Ingber in Berlin: zwei Thongefäfse von Zehbitz, Kr. Köthen.

Ankauf. Drei grofse, vier kleinere Thongefäfse und Scherben von Zerbst.

THÜRINGEN

Ankäufe. Eine kleine und zwei gröfsere Kollektionen von Steingeräten, sowie eine Urne von verschiedenen Fundorten.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Fabrikbesitzer Camill Melharat in Aussig durch Vermittelung des Herrn Redakteur Dr. Jahnel in Berlin: mehrere Thongefäfse und Skeletreste von Wesseln, Kr. Leitmeritz in Böhmen.

ITALIEN

Geschenk. Herr Sanitätsrath Dr. M. Bartels in Berlin: eine Feuerstein-Pfeilspitze von Perugia.

RUSSLAND

Geschenke. Herr Lehrer H. Grofse in Berlin: Zeichnungen eines Steinhammers von Fockenhof in Kurland. Herr George Grant Mac Curdy in Berlin: Photographien von Fundstücken in den Museen von Moskau und St. Petersburg, sowie von einer Fundstelle bei Kiew.

FRANKREICH

Geschenk. Herr George Grant Mac Curdy in Berlin: verschiedene photographische Aufnahmen von Megalithen in der Umgegend von Paris und von Fundstücken aus der Umgegend von Paris und aus dem Museum zu St.-Germain.

TÜRKEI

Geschenk. Die Berliner Anthropologische Gesellschaft: Thongeräte aus Albanien.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Lehnstuhl mit Lederbezug. Spanien XVI Jahrh.

Armband in Gold geschnitten, spätrömisch.

Becken, Bronze vergoldet mit farbigem Zellenschmelz. China XVIII Jahrh.

Nachbildung einer Zinnkanne im Besitz der Stadtbibliothek zu Zittau. Arbeit des P. WEISE 1562.

Zwei Blumengefäfse, Kupfer mit Einsätzen von Roth-Porzellan, Fassung vergoldet mit farbigen Steinen in Zellen. China XVII Jahrh.

Porzellanflasche, blau bemalt mit narbiger Glasur (peau d'orange). China XVIII Jahrh.

Porzellanbecken mit Holzuntersatz, bez. Wai li. China XVII Jahrh.

Porzellanvase. Fürstenberg zweite Hälfte XVIII Jahrh.

Porzellanvase. Roerstrand 1897.

Steinzeugkrug. Nassau XVI—XVII Jahrh.

Knüpf-Teppich. Persien XVI—XVII Jahrh.

Seidenbrokat. Arabisch-italisch XIII Jahrh.

Geschenke

Herr Eichler. Gratulationskarten der Königlichen Giefserei in Berlin, Eisen und Zinn.

Herr Wasmuth. Ecksäule eines Ofens, Thon, grün glasiert. Bekrönung u. s. w.

Herren Vollgold & Sohn. Sauciere, Neusilber. England um 1800.

Se. Durchlaucht Fürst Hohenlohe zu Slawentzitz. Ehejubiläums-Medaille zur

goldenen Hochzeit der Eltern des Geschenkgebers, Kupfer vergoldet.
Herr Otto Zahn in Memphis, Tennessee. Bucheinband.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Rohmeyer. Heckverzierung für den Kreuzer Victoria Louise, Kupfer getrieben. Entwurf von Herrn Bildhauer G. HAUN. Ausführung von Herrn ROHMEYER.
Von Herrn Schaper. Schmuckgegenstände.
Von Herrn Puhl & Wagner in Rixdorf. Glasmosaik-Arbeiten für ein Geschäftshaus in Halle.
Von Herrn Rentsch in Dresden. Decke, Stickerei mit Malerei in japanischer Art.
Vom Königlichen Institut für Glasmalerei. Drei Glasfenster, darstellend Industrie, Bergbau und Mechanik, nach Kartons des Malers Herrn JÜRSS. Hergestellt im Königlichen Institut für Glasmalerei für Herrn Stadtrat Bartling in Wiesbaden.
Von Geschwister Osiander in Ravensburg. Moderne Kirchenstickereien.

LXX. Sonderausstellung
vom 19. Januar bis 27. Februar 1898

Zeichnungen und Studien des 1897 verstorbenen Malers ALBRECHT BRÄUER.

LXXI. Sonderausstellung
vom 15. Februar d. J. bis auf weiteres

Neuerwerbungen vom Jahre 1897.

LXXII. Sonderausstellung
vom 8. März bis 17. April 1898

Künstler-Lithographien, eine Auswahl von etwa 600 Original-Lithographien neuerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich, Holland und anderen Ländern, ursprünglich für das Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf von dessen Verwaltung und der Hofkunst-Handlung Bismeyer & Kraus daselbst zusammengestellt; um die Beschaffung von Anschauungsmaterial über die Technik der Lithographie hat sich Herr Maler W. Geifsler in Berlin verdient gemacht.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 196 Werke und 690 Einzelblätter.

Unter den Ankäufen sind zu erwähnen:
HEINRYCHUS HOLTZMÜLLER, Liber perutilis... continens formulas Latinarum et Germanicarum scripturarum. Basileae, 1553. Kl.-Fol.
JORG DIETHER, Exempel Ettlicher Gemainer Handschrifften. 1556. Kl.-Fol.
Typorum et Characterum officinae chalcographicae GEORGII LEOP. FUHRMANNI... designatio. Nurembergae, 1616. 4°.
EDWARD COCKER, The Young Clerk's Tutor Enlarged. 12th Edition. London, 1669. Kl.-Okt.
BISSARI, Feste di Monaco in tre attioni: Drama Regio Musicale, Drama Guerriero, Drama di foco. Monaco, 1662. 4°.
ADOLF MENZEL, Lithographien (Festkarten, Diplome, Tischblätter u. a.).

Als Geschenk überwies Frau J. von Heyden aus dem Nachlass ihres verstorbenen Gemahls, des Herrn Professor August von Heyden, eine Sammlung von Gelegenheitsblättern, meist Arbeiten von Berliner Künstlern.

Ferner sind als Geschenke zu verzeichnen:
Frau Julie Holländer, Berlin: Edwin O. Sachs und Ernest A. E. Woodrow, Modern opera houses and theatres. London, 1896/97. 2 Bde. Fol.
Fräulein M. A. von Neefe, Stéphane Gsell, Fouilles de la nécropole de Vulci. Paris, 1891. 4°.
Herr Richard Bong, Berlin: Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens der Firma Richard Bong, 1872—1897. Berlin, 1897. 4°.
Herr R. Forrer, Strafsburg i. E.: R. Forrer, Les imprimeurs de tissus dans leurs relations historiques et artistiques avec les corporations. Strafsbourg, 1898. 8°.
Herr Ernst Morgenstern, Berlin: die Zeitschrift: Deutscher Buch- und Steindrucker. Leipzig. 4°.
Kunstindustriforeningen, Kopenhagen: C. Nyrop, Danske Haandverkerlavs Segl. Kjöbenhavn, 1897. 4°.

Einzelblätter, besonders Ex-libris, Plakate und andere graphische Arbeiten verdanken wir u. a. den Herren: J. V. Cissarz (Dresden), E. Doepler d. J. (Berlin), Otto Eckmann (Berlin), Froment-Meurice (Paris), Georg Gronau (Berlin), Ernst Heiberg (Berlin), Graf zu Leiningen-Westerburg (München), Paul Marcus (Berlin), Gotthold A. Meyer (Berlin), Emil Orlik (Prag), Gebrüder Schmidt (Berlin), L. Schwann (Düsseldorf), Julius Sittenfeld (Berlin), Heinrich Eduard Stiebel (Frankfurt a. M.), Ludwig Sütterlin (Berlin), Franz Weinitz (Berlin).

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1897/98

Das Wintersemester wurde am 4. Oktober 1897 begonnen und am 30. März 1898 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Ho-spitanten		
Schüler . . .	120	6	216	342
Schülerinnen	46	3	50	99
Zusammen	166	9	266	441

von denen insgesamt 989 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

1. Januar — 31. März 1898

Angekauft wurde das Ölgemälde »Palmenhaus auf der Pfaueninsel« von K. F. BLECHEN, ein Aquarell — Landschaft — von L. DILL und zwei Kreidezeichnungen — Studienköpfe — von JACOB ALBERTS.

Als Schenkung eines ungenannten Kunstfreundes erhielt die Sammlung ein Bronzerelief »Heimkehrende Bergleute« von CONST. MEUNIER.

V. TSCHUDI

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Aus den beiden letztvergangenen Etatsperioden sind folgende Erwerbungen hervorzuheben:

A. GEMÄLDE

H. VON BARTELS. »Die Frau des Fischers.« Gouache.

E. VON ESCHWEGE. »Episode aus der Schlacht von Mars la Tour.« Ölgemälde.

C. E. MORGENSTERN. »Winterlandschaft.« Ölgemälde.

CHR. SPEYER. »Schimmel mit Birke.« Ölgemälde.

Zuwendungen

AD. DRESSLER. »Landschaft.« Ölgemälde. Vermächtnis des Herrn Ballnus.

L. PASSINI. »Venezianerin.« Aquarelle. Geschenk des Künstlers.

Von Fräulein M. von Kramsta auf Muhrau gingen dem Museum folgende Gemälde als Geschenke zu:

L. ALMA-TADEMA. »Frühlingsblumen.« op. CLXXV.

A. BÖCKLIN. »Mandolinenspielerin.«

F. VON LENBACH. »Bildnis A. Böcklins.«

F. PRADILLA. »Wäscherinnen am Bache.«

DERSELBE. »Ziegenhirtin.«

B. GRAPHISCHES

An Kupferstichen, Radierungen und Lithographien moderner Meister wurden 404 Blatt erworben, darunter solche von FRENZ, GRAF, GREINER, JAHN, KÖPPING, KRÜGER, LANDSINGER, LUNOIS, MEYER-Basel, SCHENNIS, STADLER, STEINHAUSEN, SÜS, THOMA, UNGER, WELTI, WENBAN; ferner die Publikationen der Radierervereine von Berlin, Dresden, Karlsruhe, München u. a. m.

C. KUNSTWISSENSCHAFTLICHER APPARAT

An photographischen und anderen Nachbildungen wurden 754 Blatt, an Büchern 500 erworben.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Neunzehnter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1898

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

BEILAGE ZU No. 3

ARCHÄOLOGISCHE ERKLÄRUNG DES APHRODITETORSOS NR. 18A IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN

Als diesjährige Preisaufgabe ist von Seiner Majestät dem Kaiser und König bestimmt worden die an einem Gipsabguss auszuführende »Ergänzung des unteren, vermutlich von einem Gewande verhüllten Teils des in den Königlichen Museen neu aufgestellten Aphroditetorsos« und hinzugefügt, dass eine Ergänzung von Kopf und Armen nicht verlangt wird.

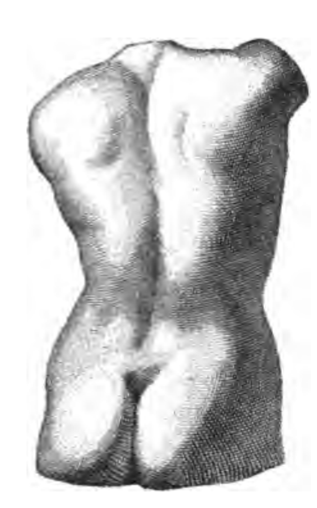
Der Torso, der mit Nr. 18a bezeichnet ist, besteht aus schönem weifsem Marmor, wie er in den Marmorbrüchen der Insel Paros gewonnen wurde. An den äufsersten Punkten, auf seiner rechten. Seite gemessen, beträgt die Höhe des Torso auf der Vorderseite 0,54, auf der Rückseite 0,57. Die ganze Figur wird demnach eine Höhe von etwa 1,34 gehabt haben. Wenn, wie es nach den Formen des Körpers den Anschein hat, die Altersstufe wohl auf achtzehn Jahre zu schätzen ist, so würde die Gröfse der Figur etwa um 1/6 geringer sein, als es dem Mittelmafs dieses Alters entspricht, und es ist anzunehmen, dass der antike Bildhauer absichtlich diesen die Natur verkleinernden Mafsstab gewählt hat.

Der Torso ist im Jahre 1897 im Kunsthandel erworben worden; er war in früherer Zeit in der Sammlung Giustiniani in Venedig. In die Königlichen Museen ist der Torso in dem Zustand gelangt, in dem er sich gegenwärtig befindet und welchen die beiden in Lichtdruck hergestellten Abbildungen auf unserer Tafel I erkennen lassen. Man sieht deutlich moderne Schnittflächen am Hals und an den Armansätzen. Diese Schnittflächen samt ihren Einsatzlöchern rühren davon her, dass der Torso in neueren Zeiten — wie sich ergeben wird, im XVIII Jahrhundert — einmal ergänzt worden war. Bei dieser Ergänzung, die wieder entfernt worden ist, hat der moderne Bildhauer, wie es scheint, am Hals nur wenig von der antiken Arbeit weggeschnitten, etwas mehr an der rechten Schulter, am meisten an der linken Schulter. Dieser unmittelbar durch den Augenschein gewonnene Eindruck wird bestätigt durch zwei Abbildungen, die den Torso noch ohne Ergänzung zeigen. Der Torso gehörte damals dem Venezianer Francesco Trevisani, der vom 3. Juli 1725 bis zum 13. Dezember 1732, seinem Todestag, Bischof von Verona war. Ein sehr seltenes Buch giebt in fünfzig Kupferstichen eine Reihe von antiken Skulpturen und Inschriften wie-

der, die Trevisani zusammengebracht hatte und die später in den Besitz der Giustiniani gekommen sind, unter ihnen auf Tafel XXXIX den Aphroditetorso, der schliefslich den Weg in die Königlichen Museen gefunden hat.

Unter den Stichen dieses Werkes sind, wie die Bezeichnungen lehren, einige von der Hand des Malers und Kupferstechers Giovanni Antonio Faldoni, der von 1690 bis 1765 gelebt hat, andere von Carlo Orsolini, der, gegen 1710 geboren, um 1780 gestorben ist. Wenn Orsolini ausdrücklich als Stecher angegeben ist, ist mehrere Male daneben Pietro Rotari, welcher, 1707 in Verona geboren, 1762 in Petersburg starb, als Zeichner genannt, während bei den Tafeln, die mit Faldonis Namen bezeichnet sind, er auch als Zeichner oder, bei dem Titelblatt, als Maler genannt wird. Dieses Titelblatt enthält das Portrait des Trevisani, und da die Unterschrift angiebt, dass er im achtundsechzigsten Lebensjahre steht, so muss dieses Titelbild oder das von Faldoni gemalte Bild, nach dem der Kupferstich von ihm selbst gestochen wurde, vor 1732 fallen, vermutlich einige Jahre früher, da Trevisani hochbejahrt starb und bereits 1711 Bischof von Ceneda wurde.





Tafel XXXIX scheint von Orsolini gestochen und also von Rotari gezeichnet zu sein. Ganz genau sind die beiden Abbildungen, die ich auf 2/3 verkleinert wiederhole, freilich nicht. Denn, wie der Vergleich mit dem Original lehrt, ist in der Vorderansicht der untere Rand und Abschnitt, an dem die antike Fläche zum Teil noch erhalten ist, zu völlig gezeichnet, und ebenso entspricht die Rückansicht nicht ganz dem wirklichen Zustand. Indes ist nicht anzunehmen, dass der Zeichner von dem linken Arm wesentlich mehr gezeichnet habe, als vorhanden war, und jede in Marmor ausgeführte Ergänzung ist nur möglich um den Preis der Zerstörung antiker Teile.

Auf derselben Kupfertafel ist auch eine Ergänzung des Torso abgebildet, die ich ebenfalls, auf 3/5 verkleinert, mitteile. Es ist ohne Zweifel diejenige, die dem Torso gerade damals, als die Zeichnungen für die Kupfertafel hergestellt wurden, zu Teil geworden ist. Diese Ergänzung war verkehrt und willkürlich. Heute wenigstens ist es nicht schwer zu sagen, in welcher Weise die Statue zu denken ist, der der Torso angehörte. Denn es sind andere, besser erhaltene antike Werke vorhanden, welche dasselbe Bewegungsmotiv wie der Torso und eine Anordnung des Gewandes zeigen, wie sie ebenso oder ähnlich für den Torso anzunehmen ist.

Das bekannteste Beispiel dieser Reihe ist eine Statue im Vatikan, die auf unserer Tafel II in der Mitte nach einer Photographie abgebildet ist. Die Statue befindet sich in den Vatikanischen Museen, und zwar steht sie jetzt im Gabinetto delle maschere, während sie früher im Nuovo braccio aufgestellt war. Sie ist in weifsem griechischem Marmor ausgeführt und misst in dem jetzigen Zustand von der Basis bis zum höchsten

Punkte des Kopfes 1,31, von der Basis bis zur höchsten Erhebung der rechten Hand 1,41, von Halsgrube bis Nabel 0,28. Nach diesen Angaben scheint die Statue also ungefähr die gleiche Gröfse zu haben wie der Torso in den Königlichen Museen, aber etwas Weniges kleiner zu sein. Antik, nur mit moderner Nasenspitze, ist der Kopf; aber er ist nicht zugehörig, sondern willkürlich aufgesetzt. Modern ergänzt sind die beiden Arme samt den Händen und den von den Händen gefassten Haarmassen, ferner kleine Stücke am Gewand, am meisten unten an der ebenfalls zum gröfsten Teil neuen Plinthe, die Zehenspitzen des linken Fufses und die äufsere Seite des rechten Fufses. Die Statue war, wie man auf den mir vorliegenden Photographien und auch auf dem Lichtdruck auf Tafel II erkennen kann, in zwei Stücken gearbeitet. Die jetzige Herrichtung und Ergänzung rührt von dem Bildhauer Carlo Albaccini her, aus dessen Besitz die Statue für die päpstlichen Museen angekauft wurde. Aber Albaccini ist weder in der Haltung des Kopfes noch in der Bewegung der Arme glücklich gewesen. Arme und Hände sehen zu gleicher Zeit steif und geziert aus, und die Haltung des Kopfes vollendet den Eindruck des Unwahren und Eitlen, welcher der Statue gewiss fremd war.



Neben der vatikanischen Statue ist auf unserer Tafel II, rechts vom Beschauer aus, eine Marmorstatuette abgebildet, die, in Pompeji gefunden, im Museum zu Neapel aufbewahrt wird. Sie ist nur 0,64 hoch, die runde antike Basis mit eingerechnet, und die Arbeit ist nicht fein. Aber es fehlt nichts als ein Stückchen Gewand an der rechten Hüfte, und sogar Reste der Bemalung sind erhalten. Man sieht deutlich Rot an den Haaren, an den Augenbrauen und an den Augensternen. Auch den roten Rand, den das Gewand hatte, kann man noch erkennen. Die Statuette ist aus zwei einzeln gearbeiteten Stücken, dem nackten Oberkörper und dem gewandverhüllten Unterkörper, zusammengesetzt. Also auch bei einer so wenig grofsen Figur, die, auch in Einem gearbeitet, ein verhältnismäfsig kleines Stück Marmor erfordert hätte, ist diese den antiken Bildhauern so geläufige Übung, eine Figur in Stücken zu arbeiten, angewendet worden. Für solche unterhalb mit Gewand bedeckten, oberhalb nackten Figuren, bei denen sich die Zusammensetzung leicht und bequem herstellen liefs, scheint es geradezu Regel und das Arbeiten aus einem Stück das Seltenere gewesen zu sein.

Als Beispiel der vielerlei Umbildungen und Veränderungen, welche das gleiche Motiv erfahren hat, ist auf unserer Tafel II, links vom Beschauer aus, eine kleine Bronze abgebildet, die sich im Museum zu Neapel befindet. Unsere Abbildung ist in der Gröfse des Originals. Hier ist das Gewand tiefer um die Beine geschlungen als bei den beiden Marmorbildern. Kopf und Arme sind anders bewegt als bei der Marmorstatuette, weniger einfach, mit bewusster Pose, aber freilich noch weit entfernt von der gespreizten süfslichen Koketterie der Albaccinischen Ergänzung.

Die schlichteste und natürlichste Bewegung ist die der Neapler Marmorstatuette, und man ist stets geneigt, das Schlichteste und Natürlichste auch für das Echte und Vorbildliche zu halten. In der That wird die Bewegung von Kopf und Armen, wie die Neapler Marmorstatuette sie zeigt, wohl dem Vorbild am nächsten kommen. Aber vermutlich ist bei ihr diese Bewegung doch etwas derber und plumper ge-

raten, als bei dem ihr, näher oder ferner, zu Grunde liegenden Original. Denn soweit die mir vorliegenden Photographien ein Urteil gestatten, entbehrt die Neapler Marmorstatuette in der ganzen Körperhaltung der geschmeidigen Bewegung, die der vatikanischen Statue in ihren antiken Teilen eigen ist. Auch in der Anordnung und Durchführung des Gewandes weicht die Neapler Statuette, und ebenfalls zu ihrem Nachteil, von der vatikanischen Statue ab, und man wird der gröfseren und sorgfältigeren Kopie, also der vatikanischen Statue, die gröfsere Glaubwürdigkeit zusprechen wollen. Gewiss mit Recht in der Hauptanlage und den entscheidenden Faltenzügen. Indessen pflegten die antiken Kopisten ihre Vorbilder gerade im Gewand so frei und willkürlich wiederzugeben, dass es zweifelhaft bleiben muss, inwieweit die vatikanische Statue auch in der Führung und Durchbildung der einzelnen Falten ihr Vorbild genau wiedergegeben hat.

Nach dem Eindruck des Ganzen und nach der geschmeidigen gefühlten Bewegung des Gesamtumrisses möchte ich glauben, dass die erste Erfindung des Werkes, das allen diesen Nachbildungen und Umbildungen zu Grunde liegt, unter dem Einfluss der lysippischen Kunst stehe und bald nach Lysipp falle. Vermutlich war es in Bronze ausgeführt. Von dem Ende des IV Jahrhunderts v. Chr. an ist die Art der Verwendung des Gewandes, wie wir sie bei der ihr Haar anordnenden Aphrodite fanden, für weibliche Statuen sehr üblich geworden. Das gefeiertste Beispiel ist die Aphrodite von Melos; aber nicht nur bei Darstellungen der Aphrodite finden wir diese Anordnung des Gewandes, sondern auch bei den sogenannten Danaiden, der Psyche der Eros- und Psychegruppen und mannigfach variiert auch sonst. Die Absicht und der Reiz liegt in dem Gegensatz des nackten Körpers zum derben oder scharfen Gewand, aus dem er weich und geschmeidig emporwächst.

Über die Herkunft der Antiken des Museums Trevisani sind Nachrichten zu entnehmen aus den Zusätzen, welche Martinioni zu Sansovinos Venetia zugefügt hat (Venetia citta nobilissima et singolare descritta in XIIII libri. Venedig 1663) und aus welchen einiges in dem die Antiken des Museum Trevisani wiedergebenden Kupferwerk wiederholt ist. Der jetzt in den Königlichen Museen befindliche Torso der Aphrodite ist vermutlich der torso d' una Venere, den Martinioni S. 373 erwähnt. Danach wäre der Torso zuerst in der Sammlung Contarini und 1663 im Besitz der Familie Ruzzini gewesen, dann in die Herzogliche Sammlung in Mantua und von da in das Museum Trevisani gekommen. Die auf unserer Tafel II in der Mitte gegebene Statue im Vatikan ist zuerst abgebildet und besprochen von F. A. Visconti und G. A. Guattani im Museo Chiaramonti (1820) Tafel 26 S. 199 ff. Vergl. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom (1891) I S. 181 Nr. 252. Helbigs Angaben über die Ergänzungen habe ich vervollständigt nach eigenen Notizen aus dem Jahr 1863. Die Vorlagen für die beiden anderen Abbildungen auf Tafel II verdanke ich, ebenso wie die genauen Angaben über die Marmorstatuette, Herrn Giovanni Patroni in Neapel. Über diese ist zu vergleichen Overbeck, Pompeji [4] S. 536, 551, 649 Anm. 208. — Die kleine Bronze ist schon in den Bronzi d' Ercolano II Tafel 17 oben abgebildet.

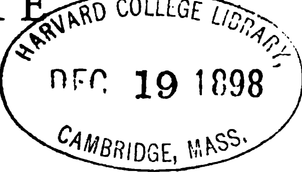
Zusammenfassend haben über solche Statuen und Statuetten, die meist irrig Anadyomene genannt werden und oft fälschlich mit dem Bilde des Apelles in Zusammenhang gebracht worden sind, gehandelt besonders Stark, in den Leipziger Berichten vom Jahre 1860 S. 74 ff., und Bernoulli, Aphrodite (1873) S. 295 ff.

R. KEKULE VON STRADONITZ

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Neunzehnter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1898

AMTLICHE BERICHTE



AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1898

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die neue Auflage des Katalogs der Gemälde-Galerie konnte in diesem Quartal zur Ausgabe gelangen. Sie hat die letzte Auflage zur Grundlage, ist aber nach allen Richtungen durchgearbeitet und berichtigt. Die Nachbildungen der Künstlerinschriften sind wieder in den Text aufgenommen; ein kurzes Verzeichnis der in den Magazinen befindlichen wie der an Provinzialsammlungen leihweise abgegebenen Gemälde ist hinzugefügt worden.

Durch Zahlung der Auslagen an den Kaiser Friedrich-Museums-Verein ist FOUQUETs lebensgrofses Portrait des Etienne Chevalier mit seinem Schutzheiligen Eigentum der Galerie geworden.

I. V.:
FRIEDLÄNDER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originalskulpturen sind im Kunsthandel einige wichtige Stücke erworben worden.

Ein unbärtiger Kopf aus Kalktuff ist, obgleich stark beschädigt, eine gute Probe der in den Sammlungen aufserhalb Griechenlands kaum vertretenen altertümlichen Plastik in weichem Stein, deren technische und stilistische Eigentümlichkeiten sich an ihm in lehrreicher Weise erkennen und aufzeigen lassen.

Ein überlebensgrofser, noch mit Schmutz überzogener, im übrigen vorzüglich erhaltener weiblicher Marmorkopf vertritt eine jüngere Stufe der archaischen Kunst. Er war zum Einsetzen vermutlich in eine sitzende Figur bestimmt; die Einsatzfuge schneidet wagerecht durch das in eigentümlichen Wellenlinien frei und breit über den Nacken niederfallende Haar. Mit den in Athen auf derselben Stufe der Kunstentwickelung üblichen Stilrichtungen scheint der Kopf nichts zu thun zu haben; doch muss einer genaueren Würdigung erst noch eine vorsichtige Beseitigung der das Ganze überziehenden Schmutzkruste vorangehen.

Die Zahl der Grabreliefs wurde durch das nur unten unvollständige Relief einer Σιλῆνὶς Μυίσχου Βοιωτία bereichert, das die Verstorbene, von langem Schleier umwallt, und ihre kleine Dienerin zeigt, die ihr ein Kästchen hält. Es ist gute Arbeit des beginnenden IV Jahrhunderts, bemerkenswert durch das deutliche Bestreben, der jugendlichen Anmut des verstorbenen Mädchens gerecht zu werden. Ganz hervorragend ist die Erhaltung der goldgelben Oberfläche des Marmors, und ein archäologisches Kuriosum ist die Krönung der Stele, die Sirene, Sphinx und ein lutrophorosähnliches Gefäfs vereinigt.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurde ein Abguss eines der Löwen vom Nereidenmonument von Xanthos erworben; als Geschenk erhielt die Sammlung vom Kais. Ottomanischen Museum in Konstantinopel den Abguss eines neuerdings in Pergamon ge-

fundenen Reliefs, das eine Tänzerin darstellt, offenbar zusammengehörig mit dem Berliner Bruchstück einer solchen Darstellung Nr. 954; vom Reichspostmuseum das Reliefbild eines Mithrasdieners (Original im Landesmuseum zu Agram).

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Käuflich erworben wurden im verflossenen Quartal:

Lünette aus Marmor, zwei Putten, die einen Kranz mit Wappen zwischen sich halten, von BENEDETTO DA MAIANO. Das Wappen ist das der Gherardi. An Marmorwerken des Meisters besafs die Sammlung bisher nur den Sockel zu einer Kirchenfahne und eine kleinere Basis mit Engelsköpfen. Das Tympanon ist eine besonders feine Arbeit aus des Meisters später Zeit. Die Putten erinnern an die auf dem Marmoraltar der Kirche von Montoliveto in Neapel vom Jahre 1489.

Kleines bemaltes Stuckrelief der Madonna mit dem Kinde, von guirlandentragenden Engeln umgeben, von einem Nachfolger DONATELLOs, in der Erfindung von besonderem Interesse.

Grofses bemaltes Stuckrelief, darstellend die Anbetung des Kindes, von einem Florentiner Schüler des DONATELLO. Ein nah verwandtes Werk, anscheinend von derselben Hand, befand sich bereits in der Sammlung.

Venezianisches Bronzerelief um 1500, vermutlich die Begegnung des Theodosius mit dem hl. Ambrosius am Portal der Kirche darstellend, von vortrefflicher Patina. Interessant die Mischung antiker und der Zeit entlehnter Elemente in der Tracht.

Tabernakelthür in vergoldeter Bronze, Christus als Schmerzensmann zwischen zwei Engeln mit den Leidenswerkzeugen, vermutlich von der Hand des TULLIO LOMBARDO.

Gruppe von drei kämpfenden nackten Männern, in Bronze, angeblich von GIOVANNI DA BOLOGNA.

Thonmodell zu einem Tabernakel von MATTEO CIVITALE, den Tod Mariä darstellend. Das nur fragmentarisch erhaltene Werk des aufserhalb seiner Vaterstadt Lucca selten vertretenen Meisters zeigt Christus, der mit der Seele Mariä im Arme von Engeln emporgetragen wird. Der untere Teil mit dem Lager der Sterbenden und den Aposteln ist zerstört.

Als Geschenke gingen der Abteilung zu:

Von Herrn Geheimen Justizrat Lessing (aus der von Salletschen Sammlung) 5 Elfenbeine und eine Evastatuette in Bronze, deutsche Arbeit um 1520. Unter den Elfenbeinen befinden sich zwei aus der Sammlung Possente in Fabriano stammende wertvolle byzantinische Tafeln des XI Jahrhunderts, eine Kreuzigung und die bereits im Nachtragsband zu Goris Thesaurus abgebildete Tafel mit dem Brustbilde der Muttergottes in zierlich geschnitztem, medaillonartigem Rahmen. Die übrigen Stücke sind französischen Ursprungs.

Von einem ungenannten Gönner ein noch dem frühen Mittelalter angehörender Schachstein (Turm), vermutlich deutsche Arbeit des X Jahrhunderts.

Ein Relief in Lederpressung, die Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Engeln nach LUCA DELLA ROBBIA, als Gabe eines ungenannten Freundes der Sammlung. Ein übereinstimmender Stucco mit der Jahreszahl 1428 befindet sich in Oxford.

Niederländisches Relief in Eichenholz, die Klage um den Leichnam Christi darstellend, vom Ende des XV Jahrhunderts; Fragment eines gröfseren Altarwerkes. Geschenk des Herrn Gustav Salomon.

Von Herrn Hans Schwarz in Wien eine bemalte Thonstatuette Johannes des Evangelisten, aus einer Gruppe der Kreuzigung stammend; gute süddeutsche Arbeit des beginnenden XVIII Jahrhunderts.

Endlich an kleineren Arbeiten in Bronze:

eine altchristliche Lampe in Gestalt eines Pfaus, angeblich im Tibersande gefunden, geschenkt von Herrn A. Frowein in Elberfeld,

ein Windhund, italienische Arbeit des XVI Jahrhunderts,

fünf Plaketten, darunter das Stichblatt eines Schwertes mit David als Sieger, bisher unbekanntes, besonders schönes Werk des ANDREA RICCIO, von ungenannten Gönnern; ferner als Geschenk des Herrn A. Zeifs 6 Bleiplaketten, unter diesen eine Arbeit des »Meisters der Orpheussage«, eine runde vergoldete Bronzeplakette, deutsche Arbeit des XVI Jahr-

hunderts, Geschenk des Herrn James Simon, eine Bronzeplakette von QUELLINUS (Silen mit Satyrn und Kindern), Geschenk des Herrn W. Bode, endlich ein ovales Täfelchen mit der Anbetung des Kindes, anscheinend vlämisch um 1600, Geschenk des Herrn G. Salomon.

I. V.:
FRIEDLÄNDER

C. ANTIQUARIUM

Im Kunsthandel sind erworben worden für die Vasensammlung:

eine kleine kyrenäische Amphora, eine grofse Hydria hellenistischer Zeit mit schwarz und weifs aufgemalten Ornamenten und eine kleine Kanne aus terra sigillata aus Ägypten,

eine Flasche hellenistischer Zeit aus terra sigillata mit weifs aufgesetzten Blüten und Einritzungen aus Böotien,

eine kyrenäische Schale mit der Darstellung von Kriegern, die einen Toten tragen,

eine altattische ganz intakte Schale mit Kampfscenen,

eine kleine, reichbemalte attische Pyxis. Besonders bemerkenswert ist, dass der Bronzering, an welchem der Deckel gehoben wurde, vollständig erhalten ist.

Die Sammlung der Terrakotten wurde um eine archaische Terracotta aus Tanagra und eine durch Ausführung und Farbenerhaltung ausgezeichnete weibliche Figur aus Athen vermehrt. Als Geschenk gingen der Sammlung von seiten Seiner Excellenz des Herrn Staatsministers von Delbrück 13 Terrakotten aus Tarent und ein kleines alabasternes Fläschchen zu.

Unter den neu erworbenen Bronzen und Miscellaneen sind besonders erwähnenswert:

ein altertümlicher etruskischer Spiegel mit mythologischer Darstellung in flachem Relief, das erste Stück dieser Art in unserer Sammlung, ferner

ein silberner Ring mit Darstellung der in ihrem Tempel sitzenden Kybele aus Pergamon.

Als Haupterwerbung des Antiquariums sind einige zusammen gefundene Silbergefäfse aus Hermupolis in Oberägypten zu bezeichnen, vermutlich aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert und bis jetzt einzig in ihrer Art. Es sind sieben teils ganz erhaltene, teils fragmentierte Stücke. Am hervorragendsten sind zwei flache Schalen mit den getriebenen Reliefköpfen eines Herakles und einer Mänade von künstlerischer Vollendung. Die Köpfe sind emblemartig in das Schalenrund eingesetzt und genau in der Art befestigt, wie die Embleme bei den Schalen aus Hildesheim und Boscoreale, für deren Beurteilung sich wichtige neue Gesichtspunkte ergeben. Zwei andere Schalen der gleichen Gröfse und Form, bei denen die Reliefbilder verloren gegangen sind, waren Gegenstücke zu den beiden erstgenannten.

An einer einfacheren napfartigen Schale sind keine Spuren davon zu sehen, dass ein Mittelbild angebracht war.

Dazu kommen noch Bruchstücke einer sehr grofsen geriefelten Schale und ein kleiner ovaler Teller von einer den einfachen Tellern aus Hildesheim entsprechenden Form.

KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat erworben 1905 Stück, nämlich 44 Gold-, 1291 Silber-, 417 Kupfermünzen, 13 Medaillen, 20 Marken, 113 Siegelstempel und Bullen und 7 ägyptische Glasgewichte.

Unter den antiken Münzen verdienen besonders hervorgehoben zu werden ein As von Volaterrä; ein durch vortreffliche Erhaltung wie durch schönen Stil gleich ausgezeichnetes Goldstück von Syrakus mit dem löwenwürgenden Herakles, ein prachtvolles Tetradrachmon (älteren Stils) von Naxus, eine seltene Drachme von Korcyra (halbe Kuh — stilisierte Blume, vergl. Cat. Brit. Mus. Taf. XXI, 16) sowie ein kleines Silberstück des indischen Fürsten Sophytes, das bisher nur noch in einem anderen, wie es scheint jetzt verschollenen Exemplare bekannt war. Dazu eine Auswahl von Kaisermünzen meist thrakischer Städte, einige davon durch Seltenheit oder schöne Erhaltung bemerkenswert.

Auch der Zuwachs an römischen Münzen war nicht unbedeutend: zunächst ein unserer

Sammlung bisher fehlender Denar des L. Saturninus (Babylon, Appuleia Nr. 3); ein zwar abgenutzter, aber durch den Gegenstempel des Kaisers Vespasianus interessanter Denar des Tiberius, ein sehr schöner Aureus des Septimius Severus (ähnlich Cohen Nr. 544) mit der anmutigen Darstellung der eilenden Viktoria, die ein Knäblein an der Hand führt, sowie drei der sehr seltenen Münzen des Tyrannen Alexander (mit den bei Cohen Nr. 7, 9, 12 beschriebenen Rückseiten); sodann aus dem Funde von Nieder-Rentgen eine Anzahl Antoniniane aus der Zeit des Aurelianus bis Maximianus Herculius, aus einer in London zur Versteigerung gekommenen Sammlung mehrere Münzen des Carausius und des Allectus (darunter ein Exemplar des Carausius mit EXPECTATE VENI); endlich eine gröfsere Anzahl Kupfermünzen der Konstantinischen Zeit, unter denen mehrere unserer Sammlung bisher noch fehlende Stücke.

Von den Münzen des frühen Mittelalters ist eine langobardische Goldmünze von Flavia Lucca hervorzuheben, von den Pfennigen der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit ein Denar des Bischofs Embricho von Würzburg namhaft zu machen. Eine besondere Bereicherung haben die Brakteaten erfahren in mehreren Thüringer Reiterpfennigen, sowie einigen Hersfeldern, versprengten Stücken des Fundes von Ringleben, ferner einem dem alten Rodewitzer Funde entstammenden Pfennige des Wladislaus II von Böhmen mit der Darstellung des Königspaares, sodann den Kulmer Fundstücken aus dem Nachlasse des Herrn Landgerichtsdirektors Bardt, dem Brakteaten des Bischofs Martin von Meifsen, dem Pfennige des Landgrafen Heinrich Raspe von Thüringen und seines Bruders Konrad mit den beiden einander entgegenreitenden Reitern und dem Pfennige von Belgern, und schliefslich Hohlpfennigen des Markgrafen Konrad I von Meifsen mit dem Bilde des stehenden Fürsten sowie bischöflich naumburger Geprägen aus der Münze zu Strehla aus dem Pausnitzer Funde. Von den gleichzeitigen zweiseitigen Münzen seien nur der Pfennig des Grafen Wittekind von Battenberg aus der Sammlung Weingärtner und der steirische Pfennig mit der Umschrift DE GREZ genannt. Ihnen sind anzureihen der Petersheimer Sterling des Herrn Arnold von Stein, der Sterling des Hermann von Lüdinghausen, eines der vornehmlichsten Stücke der bekannten Sammlung von Saurma-Jeltsch, und die 3 Stale von Schwaren der Bischöfe Ludwig II und Johann II Potho von Münster und des Wittenpfennigs der Stadt Neu-Brandenburg. Einem Flensburger Wittenpfennigfunde aus dem Beginne des XV Jahrhunderts entstammen 2 ungestempelte Marken Silbers in Form von Gusskönigen. Der alte Fund von Kappenberg aus dem Nachlasse des Herrn Westermann in Bielefeld hat eine reiche Fülle böhmischer, thüringer und rheinischer Groschen mit Gegenstempeln geliefert. Von alten breiten Groschen sind aufserdem zu nennen die Marsaler Gepräge der Bischöfe Ademar, Dietrich und Johann III von Metz, früher eine Zierde der berühmten Sammlung von Ch. Robert, der Zehner der Herzöge Wilhelm IV und Ludwig X von Bayern mit dem Bilde des hl. Martin, der Amberger Groschen Ludwigs vom Jahre 1511 und der Lemgoer Groschen Bernhards VII von Lippe. An Goldgulden seien die von Rhense und Mühlheim genannt. Aus der ehemaligen Vossbergschen Sammlung stammt ein Viertelthaler des Markgrafen Joachim I von Brandenburg. Von den zahlreichen Kippermünzen sind die bemerkenswertesten ein Viertelthaler von Lixheim und ein Zwölfkreuzerstück mit dem Namen des Herzogtums Grubenhagen. Die reiche Sammlung der Ansbach-Bayreuther Münzen ist durch 3 bisher nicht vertretene Nominale vermehrt, ein Fünfdukatenstück der Markgrafen Friedrich, Albrecht und Christian, einen Drittelthaler des Markgrafen Johann Friedrich und einen Achtelthaler des Markgrafen Friedrich. Endlich ist noch ein Dukat der Stadt Altona mit dem Monogramme König Christians VII von Dänemark namhaft zu machen.

Unter den aufserdeutschen Münzen überragt alle übrigen an Schönheit ein Dukat des Königs Sigismund I von Polen vom Jahre 1529. Aufserdem ist ein Gigliato der Genuesen auf Chios anzuführen.

Die Sammlung der orientalischen Münzen erfuhr eine bedeutende Vermehrung, besonders an Prägungen der verschiedenen kleineren muhamedanischen Dynastien in Transoxanien; darunter befindet sich eine ganze Anzahl von Prägeherren und Prägestätten, die bisher im Kabinet gar nicht vertreten waren.

An Medaillen wurden aus der Sammlung Greene erworben das Steinmodell der schönen

Medaille auf Tägius, den Mailänder Staatsmann, und ein Stück ersten Ranges, die silbervergoldete Medaille des TOBIAS WOLF auf den Breslauer Ratsherrn Daniel Rapolt von Freiburg und dessen Frau Anna Winckler in Gemeinschaft mit ihren beiden jugendlichen Kindern. Nach diesen sind noch eine Medaille auf den Sultan Selim I., sowie von modernen die Plakette CHAPLAINS auf die Jubelfeier der Brauerei Neu-Karlsberg bei Kopenhagen zu nennen.

In einer vierten Rate ist der Rest der ehemaligen prächtigen Siegelstempelsammlungen von Dongé und Charvet in Paris nunmehr vollständig erworben. Es sind diesmal aufser französischen vorzüglich spanische und italienische Stücke, unter welch letzteren namentlich die Gold- und Silberbullen der Dogen Francisco Foscari, M. Antonio Justiniano und Ludovico Manin allgemeineres Interesse bieten. Unter den Einzelkäufen ragen hervor eine schöne Bleibulle des Papstes Paul II, ein silberner Stempel des Christoph Güntzer, königlicher Syndikus in Strafsburg im Jahre 1681, und der grofse Bronzestempel des Rotenburger Landfriedens mit dem Bilde des Kaisers Karl IV.

Unter den Marken sind die zu Frankfurt aus dem Main gebaggerten Handelsplomben hervorzuheben.

Geschenke sind zu verzeichnen von dem Königlichen Ministerium für öffentliche Arbeiten, den Herren Pfarrer Euringer in Unter-Ottmarshausen, Hahlo in Berlin, Jakobsen in Kopenhagen, Bauinspektor Siegelmann in Berlin, von Vleuten in Bonn und Frau Dr. Nützel in Berlin.

MENADIER DRESSEL

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind die nachstehend verzeichneten hervorzuheben. Den Hauptteil darin bilden die auf den Versteigerungen der Sammlungen von Sallet im April und Sträter im Mai d. J. gemachten Ankäufe.

A. KUPFERSTICHE

Meister E. S. (1466). Der Narr und die Lautenspielerin. Unbeschrieben.

ISRAEL VON MECKENEM. Der hl. Lukas. B. 107. — Der Arzt und der Apotheker. B. 180. — Das Liebespaar. B. 181. I.

Deutsche Schule XV Jahrhundert. Der hl. Hieronymus.

MARTIN SCHONGAUER. Anbetung der Könige. B. 6. — Der hl. Antonius. B. 47. — Das Symbol des Evangelisten Markus. B. 74. — Das Symbol des Evangelisten Lukas. B. 75. — Der hl. Jakobus. Kopie nach B. 36.

Meister mit dem Zeichen A. G. Wappen des Bischofs Rudolf von Scheerenberg und des Bistums Würzburg (Blatt aus dem Würzburger Missale von 1481) Pass. II p. 128 Nr. 32.

ALBRECHT DÜRER. Das Schweifstuch der Veronika, von zwei Engeln gehalten. B. 25. — Die Kupferstichpassion. 16 Blatt. B. 3—18.

HEINRICH ALDEGREVER. Bildnis des Albert von der Helle. B. 186.

HANS SEBALD BEHAM. Hochzeitstänzer. 2 Blatt. B. 157. I. und 158. I.

FRANZ BRUN. Zwei Mönche. B. 79.

Deutsche Schule XVI Jahrhundert. Schenk von Niedeck. Flugblatt.

FRANZ VON ROHDEN. Bildnis des Peter von Cornelius vom Jahre 1846.

B. PH. BAUMANN. Bildnis der Königin Caroline Amalie von Dänemark. Schabkunst.

JAN VAN AKEN. Rheinlandschaften. B. 18—21.

CORNELIS BEGA. Kopf eines lachenden Bauern. B. 6. I. — Brustbild einer alten Frau. B. 7. I. — Stehender Bauer. B. 8. I. — Sitzende rauchende Frau. B. 11. — Die Alte mit dem Topf. B. 12. I. — Der Raucher. B. 13. I. — Mann mit kurzem Rock und hoher Mütze. B. 15. I. — Sitzender Bauer, eine Pfeife anzündend. B. 20. I. — Die Mutter mit ihrem Kinde. B. 28. — Die Familie in ihrem Zimmer. B. 30. I. — Die Mutter im Wirtshaus. B. 31. I.

NICOLAES BERGHEM. Die saufende Kuh. B. 1. III. — Die drei ruhenden Kühe. B. 3. II. — Zwei Ziegenböcke. B. 39. Ätzdruck. — Die Folge der Schafe mit der Hirtin. B. 41—48. v. d. Nr. — Die Folge der Schafe der Ziegen mit dem Hirten. B. 49—56. v. d. Nr.

PIETER BOEL. Die Wildschweinjagd. B. 7. I.

FERDINAND BOL. Brustbild eines alten Mannes. B. 9.

JAN BOTH. Die Frau mit dem Maulesel. B. 1. II. — Der Ochsenwagen. B. 2. III. — Der

grofse Baum. B. 3. v. d. Adr. — Die beiden Maultiere. B. 4. v. d. Adr. — Die Folge der Landschaften in die Breite. B. 5—10. v. d. Namen des Künstlers.

BARTHOLOMÄUS BREENBERG. Der eilende Bote. B. 22.

KAREL DUJARDIN. Die Maulesel. B. 2. v. d. Nr. — Die beiden Esel. B. 6. I und IV. — Die liegenden drei Schweine. B. 8. I und IV. — Die Landschaft mit der Tempelruine. B. 12. v. d. Nr. und mit der Nr. — Der Trossbube mit den beiden Eseln. B. 19. I. — Der Ochs und der Esel. B. 26. v. d. Nr. — Die Bäuerin im Wasser. B. 27. v. d. Nr. — Der stehende Ochse und das liegende Kalb. B. 30. I. — Die Landschaft mit dem Esel zwischen zwei Schafen. B. 32. I und II. — Das liegende Schaf am Bretterzaun. B. 35. v. d. Nr. — Das liegende Schaf am Baumstamm. B. 36. v. d. Nr.

HENDRIK GOLTZIUS. Maria mit dem Leichnam Christi. B. 41. — Sitzende alte Frau. B. 132. — Der Maler Jan Bol. B. 161. — Jan Arnold Beeresteyn und sein Wappen. B. 192 und 136.

JAN HACKAERT. Der sich schlängelnde Weg. B. 2. II. — Die Gruppe von vier Bäumen. B. 5. M. d. Nr. — Der grofse Felsen am Fluss. B. 6. M. d. Nr.

JAN VAN DER HECKE. Gruppe von fünf Schafen und einem Widder. B. 2. I.

ABRAHAM HONDIUS. Der Wolf von zwei Hunden verfolgt. Weigel 7bis.

JAN MARTSS DE JONGE. Der Kampf der zwei Reiter. B. 3. I.

JAN MIELE. Dudelsack blasender Hirt. B. 1. — Die Lauserin. B. 2. — Sitzender Mann, sich einen Dorn aus dem Fufs ziehend. B. 3.

GILLES NEYTS. Der Mann mit dem Hunde. B. 8. m. d. Adr. von J. Huysens.

PAUL POTTER. Die Folge der Ochsen und Kühe. B. 1—8. I. — Der flötende Hirt. B. 15. II. — Der Kuhkopf. B. 16.

REMBRANDT VAN RYN. Rembrandt mit dem Säbel. B. 18. II. — Abraham verlässt Hagar. B. 30. — Abraham und Isaak in Unterredung. B. 34. — David im Gebet. B. 41. I. — Die Anbetung der Hirten. B. 46. — Maria mit dem Kinde auf Wolken. B. 61. vor den diagonalen Strichen am Himmel. — Christus predigend. B. 67. — Die kleine Auferweckung des Lazarus. B. 72. I. — Jesus in Gethsemane. B. 75. — Christus am Kreuz. B. 80. I. — Christus erscheint den Jüngern. B. 89. — Der hl. Hieronymus in Dürers Geschmack. B. 104. II. — Der Stern der Könige. B. 113. — Der Goldschmied. B. 123. I. — Die alte Bettlerin. B. 170. vor Überarbeitung der Haube. — Lazarus Klap. B. 171. — Sitzender Bettler. B. 173. II. — Männlicher Akt. B. 194. I. — Jan Sylvius. B. 266. vor den Retouchen im Gesicht. — Nachdenklicher junger Mann. B. 268. II. — Menasseh ben Israel. B. 269. vor der Retouche. — Kahlköpfiger Alter. B. 292. IV. — Rembrandts Mutter. B. 349. II.

JOHANN HEINRICH ROOS. Die Maultiertreiber. B. 24. v. d. Nr. — Die ruhenden Schafe. B. 27. v. d. Nr.

JACOB RUISDAEL. Die Hütte auf dem Hügel. B. 3. II. vor der Aufätzung. — Die Reisenden. B. 4. mit leichter Luft oben rechts, vor der Wolke. — Das Kornfeld. B. 5. II. — Die drei Eichen. B. 6. II.

IGNAZ VAN DER STOCK. Der Sumpf. van der Kellen Nr. 2.

DIRK STOOP. Bauer, ein Pferd am Zügel führend. B. 2. vor der Luft.

HERMAN SWANEFELT. Johannes der Täufer in der Wüste. B. 34. I. — Der Abend. B. 81. I und II. — Die kleine Holzbrücke. B. 82. I und II.

LUCAS VAN UDEN. Die Folge von Landschaften. B. 21—26.

ADRIAAN VAN DE VELDE. Die Folge der Tiere. B. 1—10. I. — Stehendes Schaf. B. 14. — Liegender Widder. B. 15.

ABRAHAM VERBOOM. Der Weiler. B. 1. Ätzdruck und II. Zustand. — Der Teich. B. 2. Ätzdruck und II.

SIMON DE VLIEGER. Der grüne Berg. B. 7. Ätzdruck. — Die Folge der Tiere. B. 11—20. v. d. Nr.

ANTON WATERLOO. 60 Blatt Landschaften, darunter viele Ätzdrucke.

THOMAS WYCK. Die Spinnerin. B. 1. II. — Der Mann, der einen Schuh bindet. B. 4. — Die Spinnerin und der Fischer. B. 18. II. — Die Frau mit den beiden Körben. B. 14. II.

REINIER ZEEMAN. Schiffe. B. 75—86.

MARCANTONIO RAIMONDI. Joseph und Potiphar. B. 9. — Der hl. Sebastian. B. 166. — Der Kindertanz. B. 217.

CLAUDE GELLÉE (CLAUDE LORRAIN). Die Herde an der Tränke. R.-D. 4. I. — Der Tanz am Ufer des Flusses. R.-D. 6. I. — Die Räuber. R.-D. 12. III. — Der Sonnenuntergang. R.-D. 15. I. — Die ausziehende Herde. R.-D. 16. II. — Der Tanz der Jahreszeiten. R.-D. 20. II. — Hirt und Hirtin in Unterredung. R.-D. 21. I und II. — Die drei Ziegen. R.-D. 26. I.

J. B. GRATELOUP. Bildnis des J. B. Bossuet.

GIUSEPPE RIBERA. Die Marter des hl. Bartholomäus. B. 6. I.

B. HOLZSCHNITTE

Deutsche Schule XV Jahrhundert. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (Aus dem Freisinger Missale, Augsburg, Erhard Ratdolt, 1492. Fol.) Farbenholzschnitt von vier Platten.

ALBRECHT DÜRER. Acht Blatt aus der Apokalypse. B. 62, 64, 65, 68, 69, 71, 72, 73. Ausgabe von 1498 mit lateinischem Text. — Die Apokalypse. B. 60—75. Davon 6 Blatt B. 61, 64, 65, 67, 73 u. 74, Probedrucke vor dem Text auf der Rückseite, die übrigen von der Ausgabe von 1498 mit deutschem Text. — Der Kalvarienberg. B. 59.

LUCAS CRANACH. Luther als Junker Jörg. Pass. 193. Mit vollständiger Über- und Unterschrift.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Missale Augustense. Augsburg, Erhard Ratdolt, 1496. Fol. Mit einem mit vier Platten bunt gedruckten Holzschnitt.

Missale Pataviense. Augsburg, Erhard Ratdolt, 1498. Fol. Mit einem mit vier Platten bunt gedruckten Holzschnitt.

Von Fortunato vnd seynem Seckel, auch Wünschhütlin. Augsburg, Steyner, 1523. 4°.

Fasciculus Temporum, Utrecht 1480. Fol.

JAN GERSON. Van den gheboden gods. Delf 1482. Fol.

CECHO D'ASCOLI con comento. Venetia, J. B. Sessa, 1501. 4°.

VINCENZO BRUGIANTINO. Le Cento Novelle. Vinezia, Francesco Marcolini, 1554. 4°.

Les neuf preux. Paris, Michel le Noir, 1507. 4°.

D. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

Veues et Perspectives de Honslardyck. Veues et Perspectives de la Ville de Cleves. Amsterdam, Valk, 1695. Farbig gedruckte Kupferstiche. Kl. qu. 4°.

KARL WILHELM RAMLER. Poetische Werke. 2 Bände, Berlin 1800 und 1801. 4°.

E. ZEICHNUNG

REMBRANDT. Elieser am Brunnen. Federzeichnung. 154 mm hoch, 212 mm breit.

F. HANDSCHRIFT MIT MALEREIEN

Buch der heyligen Dreyvaldekeit. Papierhandschrift alchymistischen Inhalts mit zahlreichen merkwürdigen, künstlerisch wertvollen Malereien, geschrieben zu Konstanz in den Jahren 1416—1419. Fol.

Werke neuerer Kunst

RADIERUNGEN

FELIX BRACQUEMOND. Canards surpris. — Les Hirondelles. — Mouettes. — Brumes du Matin. — Nuée d'orage. — Roseaux et Sarcelles.

PAUL HELLEU. L'aiguille. — Cache-cache. — A quatre mains. — Salon blanc. — Le reveil.

PIERRE GEORGES JEANNIOT. La belle Coralie. — Les amateurs.

FARBENHOLZSCHNITT

PIERRE GEORGES JEANNIOT. Angèle.

LITHOGRAPHIEN

A. BESNARD. Les Baigneuses.

J. E. BLANCHE. Tête d'enfant.

E. DINET. Tête de femme.

H. FANTIN-LATOUR. Pastorale. — En mémoire de Schumann. — Ondine.

A. LEPÈRE. Un noyé.

ALEXANDRE LUNOIS. Dernière prière.

EDOUARD MANET. Les Courses.

JAN VETH. Bildnis des Malers Jacob Looy.

Aus dem Landeskunstfonds wurden angekauft und dem Kupferstichkabinet überwiesen:

LITHOGRAPHIEN

GUSTAV FECKERT. 218 Blatt, meist Bildnisse. Vom Künstler selbst gesammelte vorzügliche Abdrücke, sein gesamtes Lebenswerk bildend.

ALEXANDER FRENZ. Verbrecher im Jenseits.

OTTO GREINER. Siegfried Wagner. — Schiefsdiplom.
FRANZ HOCH. Altes Städtchen.
ARTHUR KAMPF. Totenmaske Friedrichs des Grofsen. — Auswanderer. — Auf dem Heimweg.
EUGEN KAMPF. Dorfecke.
FRANZ NAAGER. Madonna.
EMIL ORLICK. Die drei Lebensalter. — Prager Ghetto.
CORNELIA PACZKA-WAGNER. Bildnis der Gräfin Else von Maltzan. — Aufwärts. — Weiblicher Akt.
HANS VON VOLKMANN. Einsamer Weiher. — Abendwind.

Aus den in der Königlichen Technischen Hochschule zu Charlottenburg bewahrten Kunstsammlungen des Beuth-Schinkelmuseums wurden folgende Blätter dem Kupferstichkabinet leihweise für fünf Jahre überlassen:

A. KUPFERSTICHE

Meister mit dem Zeichen E S. Gefangennahme Christi. B. 16. — Madonna mit dem Kinderbad. B. 85.
ALBRECHT ALTDORFER. Hl. Katharina. 1506. Meyer, K.-L. Nr. 25.
LUCAS CRANACH. Hl. Bartholomäus. B. 3.
Meister mit dem Zeichen L. Mars, Venus und Amor.

B. ZEICHNUNG

ALBRECHT DÜRER zugeschrieben. Simson, die Philister tötend. Weifsgehöhte Tuschzeichnung auf grüngrundiertem Papier.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Ägyptische Altertümer

Unter den in diesem Vierteljahr erworbenen ägyptischen Altertümern bilden zwei Stücke aus der Sammlung des Herrn Grafen Prokesch von Osten den Mittelpunkt. Es sind dies:

Eine etwa 30 cm hohe Holzfigur eines stehenden Mannes aus dem neuen Reich, die sich den besten Holzfiguren dieser Zeit an die Seite stellen kann. Der Dargestellte ist kahlköpfig wie die Priester und trägt eine Geifsel sowie einen kurzen Schurz, wie ihn Soldaten trugen. Er war also vielleicht Offizier im Dienste einer der grofsen Tempelverwaltungen. Besonders hübsch ist das Gesicht wiedergegeben.

Ein hölzerner Löwenkopf, der wohl den Abschluss der Seitenlehne eines Thrones gebildet hat. Arbeit und Erhaltung sind gleich vorzüglich.

Von anderen Erwerbungen sind vor allem zu nennen zwei vortrefflich gearbeitete grofse elfenbeinerne Rinderfüfse, etwa von einem Bett. Ganz gleiche sind in den Königsgräbern aus den ersten Dynastien in Abydos und Negade gefunden worden. Derselben Zeit gehören ein grofser Kupfernapf und mehrere Steinschalen an.

Wichtig sind ferner zwei Geräte, die sich durch ihre Inschriften als Instrumente zur Beobachtung der Sterne erweisen. Nur das eine von ihnen war bisher, und auch dies nur aus Bildern später Tempel bekannt.

Ein Geschenk des Herrn Professors Schweinfurth ergänzt dessen letzte Gabe in erwünschter Weise, denn es enthält zum gröfsten Teil wieder Beigaben aus Gräbern der ersten Dynastien, besonders Töpfe. Interessant sind vor allem zwei Steingefäfse in Form eines Elefanten und eines Nilpferdes, sowie rohe Figuren von Frauen, sogenannte Puppen.

Die Sammlung von Götterbronzen wurde durch den grofsen Kopf eines Ibis, des Tieres des Gottes Thoth, mit der Götterkrone, vermehrt.

Vorderasiatische Altertümer

Auch eine Reihe von Ankäufen wichtiger vorderasiatischer Altertümer konnte geschäftlich abgeschlossen werden. Es wurden erworben:

Eine Art Thongefäfs sehr alter Zeit, das wohl aus Tello stammt und mit Tempelrechnungen bedeckt ist.

Zwei Denkmäler aus der Zeit um 2000 v. Chr., in der elamitische Eroberer Babylonien beherrschten, nämlich: Kupferfigur einer Frau mit einem Korb auf dem Kopfe, geweiht von dem Könige Kudur-Mabuk; Kalksteinplatte mit Inschrift aus der Regierung des Rim-aku, des Sohnes des ebengenannten. Er gilt als der aus der Bibel bekannte König Arjok.

Unter einer Reihe von Siegelcylindern aus Babylonien, Assyrien und Palästina befinden

sich mehrere von vortrefflichem Schnitt und mit merkwürdigen Darstellungen.

Ein assyrisches Siegel aus schönem blauen Stein hat noch seinen alten goldnen Griff, der mit Adlerköpfen verziert ist.

Aus Jerusalem stammen mehrere Lampen, darunter einige mit der Darstellung des siebenarmigen Leuchters, ferner eine bronzene Räucherpfanne.

Mehrere Siegel und andere kleinere Altertümer kamen uns aus Südarabien zu.

Auch zwei cyprische Statuenköpfe aus Kalkstein wurden erworben.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Herr Kommerzienrat Rautenstrauch in Köln: Holzfiguren aus Bali. Herr A. Maafs, hier: Körbe u. s. w. von Ceylon. Herr Albers, Kanzler der Siamesischen Gesandtschaft, hier: Gold- und Silbergeld aus Siam. Herr Dr. Pleyte in Amsterdam: Ethnologica aus Kisser.

Ankäufe. Ethnologica aus Kisser, einen Buddhakopf aus Java, einen silbernen Armring aus Südindien.

OSTASIEN UND CENTRALASIEN

Geschenke. Herr Dr. med. Masuyama: Zwei Sandalen, sogenannte »Komageta«, Japan. Herr Kisak Tamai, hier: drei Proben japanischer Zeitungen, davon zwei in Korea bezw. Formosa erscheinend. Herr Dr. Konishi: Gedicht und Syllabar in japanischer Blindenschrift. Herr Gouverneur z. D. Dr. von Wissmann: Steinfigur, sogenannte Jagá-báaba-Hexe, aus dem Altai, Sibirien.

Ankäufe. Grofser Kakemono mit Darstellung eines Mandara (= Sanskrit: Mandalu), zwei Bugaku-Masken, eine Nô-Maske, vier Hefte mit Zeichnungen von Nô-Masken nebst Originalangaben aus Japan. Das grofse Fundamentalwerk über ostasiatische Kunst- und Kulturgeschichte in 98 Heften (Kokka), ferner ein japanischer Neudruck eines chinesischen Werkes über Archäologie und kleinere japanische Texte. Kultusgeräte und Ethnographica aus Ost-Tibet.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Oberarzt Dr. Stierling: eine kostbare Sammlung aus Uhehe und Uhena. Herr von Tippelskirch: elf interessante Stücke von der Irangi-Expedition. Herr Lieutenant Albinus: sechs Peniskapseln von Magwangwara.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Konsul Ed. Schmidt: einen Hahn aus Bronze und eine Reihe anderer Stücke aus Benin, zwei grofse geschnitzte Hauspfeiler aus Dahomey, einen geschnitzten Stuhl aus Jebu-Ode und zwei Barriba-Schnitzwerke. Herr Dr. Gruner: 84 Stücke aus dem Hinterlande von Togo. Herr Dr. Kersting: 99 Stücke aus dem Hinterlande von Togo. Beider Sammlungen von ganz besonderer Bedeutung. Herr Franz Tonner: zehn auserlesen schöne und wichtige Stücke von seiner Reise am mittleren Kongo.

Ankäufe. Eine grofse Sammlung (92 Nummern) aus Nordkamerun, eine weitere Serie von Goldgewichten der Aschanti, eine Serie von Photographien und ein Fetischhut aus Togo und drei Sammlungen von Altertümern aus Benni, so dass unser gesamter Bestand an solchen gegenwärtig nahe an 128 Stück beträgt, und mit so zahlreichen ganz hervorragend schönen Stücken, dass die Berliner Sammlung, wenn nicht an Zahl, so doch an Bedeutung alle anderen Sammlungen von Benin-Altertümern übertrifft.

SÜDAFRIKA

Ankauf. Ein Marimba von ungewöhnlich grofsen Dimensionen und mit reich verzierten Tasten.

SÜDSEE

Geschenke. Der Kaiserliche Richter Dr. A. Hahl: zwei Sammlungen aus dem Bismarck-Archipel. Herr Direktor Brigham in Honolulu: drei Modelle von Dolchen und eine kostbare Sammlung von über 100 Tapa-Proben aus Hawai.

Ankauf. Zwei Sammlungen aus Britisch Neu-Guinea.

AMERIKA

Geschenke. Herr Paul M. Hauff in Darmstadt: Trachtstücke, Bogen, Pfeile und eine Flöte der Washoe-Indianer. Herr Dr.

Seler: farbige, in Naturgröfse ausgeführte Kopien von Wandmalereien aus einem altmexikanischen Hause in Teotihuacan. Frl. Julie Dippell: Gewebe, Frauenarbeitskörbchen, Spindeln u. s. w., Ausgrabungen in Peru entstammend. Herr Paul Wolff in Guayaquil: ein altes Thonkrügchen aus Ecuador. Herr Carlos M. Morales in Lima: die Photographien der zweiten von dem verstorbenen Dr. Macedo zusammengebrachten Sammlung peruanischer Altertümer.

Ankäufe. Zwei grofse aus Holz geschnitzte und bemalte Bärenfiguren und eine Walfischfigur der Haida-Indianer von Masset (Queen Charlotte Islands) und eine Grabfigur vom Fraser River in Britisch Kolumbien, beschafft durch Professor K. von den Steinen.

Eine kleine Sammlung von Pfeilspitzen, Steinbeilen, zwei steinerne Tabakspfeifen und ein Paar kupferne Werkzeuge der alten Indianer von Wisconsin, durch Austausch mit dem Museum in Milwaukee erworben; eine gröfsere Sammlung von Photographien aus yukatekischen Ruinenstädten, aufgenommen von Teobert Maler, durch Austausch mit Dr. Andree in Braunschweig. Waffen und Schmuckgegenstände der Indianerstämme des Rio Purús und der sogenannten Parentintim des Rio Madeiro. Zwei vollständige Tanzkostüme der Jivaro-Indianer und eine kleine Sammlung von Geräten, Trachtresten, Waffen u. s. w. aus alten Gräbern im nördlichen Chile.

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Gutsbesitzer Weigel auf Buchhorst bei Rhinow: Thongefäfsscherben und Feuersteinsplitter von Buchhorst, Kr. Westhavelland. Oberaufseher bei den Königlichen Museen Hartmann I in Berlin: Thongefäfsscherben von Grofs-Lichterfelde, Kr. Teltow. Herr Schmiedemeister Kurth in Regenthin: Bronzenadel, Eisenmesser und Fragmente anderer Beigaben von Regenthin, Kr. Arnswalde. Herr Rittergutsbesitzer Wolff in Neuendorf: fünf Thongefäfse und Scherben von Neuendorf, Kr. Landsberg a. W. Herr Konservator Krause in Berlin: slavische Thonscherben von dem »Borghübbel« genannten Burgwall bei Frankfurt a. O., bei einer Exkursion der Berliner Anthropologischen Gesellschaft gesammelt.

Ankäufe. Zwei Silbermünzen und einige Hacksilberstücke aus der Gegend von Soldin. Thongefäfse, Thon- und Glasperlen, Bronzefibel und -Ohrring von Stüdenitz-Breddin, Kr. Ostpriegnitz, Bronzecelt von Todtenkopf, Kr. Westpriegnitz. Thongefäfse und Bronzenadel von Pfeifferhahn bei Guben. Zwei Steinzeitgefäfse, Steinbeil, Feuersteinspäne u. a. von Buchhorst bei Rhinow, Kr. Westhavelland. Funde vom Schlossberge bei Burg, Kr. Kottbus.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Steinzeitlicher Grabfund von Ketzin, Kr. Osthavelland.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. Goldener unverzierter Armring und Reste eines zugehörigen Bronzegefäfses von Knopen, Kr. Heilsberg. Steinhammer von Schwirgslauken, Kr. Labiau. Steinhammer von Budszedszen, Kr. Gumbinnen. Skelettreste und Beigaben von Bronze, Eisen u. s. w. von Clausputszen, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenk. Herr Professor Dr. Conwentz, Direktor des Westpreufsischen Provinzial-Museums in Danzig: sechs prähistorische Wandtafeln für die Provinz Westpreufsen.

PROVINZ POMMERN

Ankäufe. Steingeräte aus dem Kreise Uckermünde. Zwei Feuersteinbeile, Bruchstück eines Steinhammers, slavische Gefäfsscherben u. a. aus dem Kreise Uckermünde. Feuersteingeräte von Arkona und Puttgarten auf Rügen. Zwei goldene Armringe von Laatzig, Kr. Köslin. Eine kleinere Sammlung grob bearbeiteter Feuersteingeräte aus Rügen. Steinhammer von Pribbernow, Kr. Kammin i. Pomm. Gröfsere Sammlung von Steingeräten aus Rügen. Feuersteingeräte älterer Form aus Puttgarten auf Rügen.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Herr August Hund in Behle-Abbau: einen Thonwirtel von Behle, Kr. Czarnikau. Herr Ökonom Manske in Behle: drei Thonwirtel von Behle, Kr. Czarnikau. Herr Ziegeleibesitzer Karl Dalke in Stöwen: einen Steinhammer von Stöwen, Kr. Kolmar. Herr Dr. F. Schwartz in Posen:

vier Photographien von Funden im Provinzialmuseum in Posen.

Ankäufe. Eine Anzahl von Thongefäfsen von Luschwitz, Kr. Fraustadt, ebensolche nebst Metallbeigaben von Neudorf, Kr. Wollstein, und Luschwitz, Kr. Fraustadt. Slavische Thongefäfsscherben u. a. von Gr.-Gay, Kr. Samter. Von derselben Fundstelle: vorslavische und slavische Thonscherben, Bronze-Nähnadel, eisernes Messer u. a., sowie ein Steinhammer.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Slavische Thonscherben und Tierknochen vom Burgwall Trzek, Kr. Schroda.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Rittergutsbesitzer, Mitglied des Reichstags, von Salisch auf Postel: einen Thonwirtel von Postel, Kr. Mielitsch.

Ankäufe. Bronzenadel von Lessendorf, Kr. Freistadt. Thongefäfse und ein kleiner Bronzedrahtring von Sagan. Thongefäfse von Gr.-Kreidel, Kr. Wohlau. Grofse Steinhacke von Kainzen, Kr. Guhrau. Urne von Kottwitz, Kr. Sagan, und Gefäfsscherben von verschiedenen Fundstellen im Bobergebiet zwischen Sagan und Naumburg.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Direktor Breuer in Berlin: Thonscherben und bearbeitete Hirschhornstücke von Quenstedt, Mansfelder Gebirgskreis. Herr Dr. med. Schmerbitz in Freyburg a. U., ein langjähriger, bewährter Gönner des Königlichen Museums für Völkerkunde: eine Steinhacke und schnurverzierte Gefäfsscherben aus einem Grabfunde von Freyburg, Kr. Querfurt. Herr Amtsrichter Krieg in Schlieben: slavische Thongefäfsscherben vom Burgwall bei Kollochau, Kr. Schweinitz. Herr Landwirt Beckendorf in Eichstedt: ein Thongefäfs von Eichstedt, Kr. Stendal. Herr Major von Mülmann in Hameln: slavische Thongefäfsscherben und Hirschhorn vom Burgwall Elsnig, Kr. Torgau.

Ankäufe. Thonscherben von Thiefsen, Kr. Wittenberg, der Fundstelle der keltischen Goldmünzen. Steinhammer von Wallwitz, Kr. Jerichow I. Drei Bronzecelte und ein Bruchstück eines ebensolchen von Wildenau, Kr. Schweinitz. Steingeräte, Thonwirtel u. a. von Kröbeln und ein Steinhammer von Reichenhain, Kr. Liebenwerda.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Zwei Urnen und Scherben von Eichstedt, Kr. Stendal.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Von der Kgl. Eisenbahn-Direktion Köln überwiesen: ein Skelettgrabfund, bestehend aus vier Glasfläschchen, fünf Thongefäfsen und zwei eisernen Nägeln von Poulheim, Landkr. Köln.

Ankauf. Grabfund von Kruft, Kr. Mayen, enthaltend: sechs Thongefäfse, Scherben, Messer und Nadel aus Bronze.

PROVINZ WESTFALEN

Ankauf. Thongefäfse und Holzteile von Hemden, Kr. Borken.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Schlossermeister Luike Smidt in Weener: zwei Urnen, Beigefäfs und Bernsteinperle von Stapelmoor, Kr. Weener.

Ankauf durch gütige Vermittelung des Herrn Regierungs-Präsidenten in Aurich: Steinhammer von Georgsfeld, Kr. Leer.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Landschaftsmaler Otto Protzen in Berlin, durch gütige Vermittelung des Herrn Professors Eugen Bracht: einen röhrenförmigen Beschlag von Weifsmetall mit Tierkopfverzierung von Olpenitz, Kr. Eckernförde.

Ankauf. Fünf Schleif- und Mahlsteine aus der Gegend von Husum.

KÖNIGREICH SACHSEN

Ankäufe. Thongefäfse und Steingeräte von Röderau bei Riesa. Thongefäfse aus einem Gräberfelde bei Zeithain-Röderau. Thongefäfs, Scherben, Bronze-Spirale und Bronzereste von Löbsal bei Seufslitz.

ANHALT

Ankauf. Thongefäfse und Beigaben von Strinum, Kr. Zerbst.

THÜRINGEN

Ankäufe. Urne mit Beigaben aus Eisen von Rastenberg in Sachsen-Weimar. Zwei

Nachbildungen einer keltischen Silbermünze von der »Alteburg« bei Arnstadt, Schwarzburg-Sondershausen. Fünf fränkische Grabfunde und Einzelfunde von Weimar. Stein- und Feuersteingeräte von verschiedenen Fundstellen.

WÜRTTEMBERG

Ankauf. Sammlung vorgeschichtlicher Funde aus der Pfahlbaustation Schussenried, Donaukreis.

GROSSHERZOGTUM HESSEN

Ankauf. Steinhammer von Mainz.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Redakteur Dr. Jahnel in Berlin: einen eisernen Meifsel mit Tülle von Türmitz in Böhmen.

Im Austausch mit dem K. K. Naturhistorischen Hofmuseum in Wien erworben: fünf Nachbildungen von Fundstücken aus Niederösterreich, Böhmen und Bosnien.

Ankäufe. Bronzen, Thongefäfse, Thonwirtel u. a. von Velem St. Veit, Eisenburger Kom., Ungarn. Thongefäfsscherben, Steingeräte u. a. von Wiklitz, Herbitz, Türmitz und Aufsig, Böhmen. Thonscherben von Nieder-Hermesdorf in Mähren.

ITALIEN

Geschenk. Herr George Grant Mac Curdy aus New Haven: 14 Photographien von Funden in den Museen von Volterra, Cortona und Rom.

SCHWEIZ

Ankauf. Kleine Votivhand aus Bronze mit Bernsteineinlagen von Bern.

FRANKREICH

Ankäufe. Nadel und drei Celte von Bronze von verschiedenen Fundorten.

DÄNEMARK

Ankauf. Sammlung von Stein- und Feuersteingeräten.

SCHWEDEN

Ankauf. Bronzemeifsel aus Gotland.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Kamineinfassung, Rahmenpilaster mit Gebälk. Pietra serena; Florenz Anfang XVI Jahrh.

Fensterumrahmung, Kalkstein und Marmor; Venedig Ende XV Jahrh.

Fries, Marmormosaik; Italien XVII Jahrh.

Marmorkamin mit eingelassenen Wedgwood-Platten; England um 1780.

Vorderwand einer Truhe (Eichenholz); Frankreich Mitte XV Jahrh.

Gotische Zunftstange, Holz farbig bemalt.

Wandfries, in Eichenholz geschnitzt mit Hermenfiguren und Füllungen; Flandern 1. Hälfte XVI Jahrh.

Flügelthür, Nussbaumholz mit Intarsien; Italien Ende XV Jahrh.

Wandfries, in Eichenholz geschnitzt; Frankreich um 1780.

Zwei Wandfelder, in Holz geschnitzt und vergoldet; Paris um 1780.

Lehnstuhl, Mahagoniholz mit Lederbezug; Frankreich Anfang XIX Jahrh.

Thüroberlicht-Gitter, Schmiedeeisen, farbig bemalt; Deutschland Mitte XVIII Jahrh.

Säge, Eisen geschnitten; Deutschland XV Jahrh.

Kesseluntersatz mit durchbrochenem Rand, Gelbguss; Deutschland um 1530.

Zwei Kaminböcke, Bronzeguss, mit Jagdgruppen; Frankreich Mitte XVIII Jahrh.

Zwei Leuchterfiguren, Bronze, zum Teil vergoldet; Frankreich Ende XVIII Jahrh.

Anhänger, Elfenbein mit niellierter Silberfassung; Frankreich XV Jahrh.

Haufebecher, Silber vergoldet und graviert; Nürnberg 1532.

Vorlegemesser mit Bernsteingriff, graviert und vergoldet; Italien Mitte XVI Jahrh.

Becher, getriebenes Silber, zum Teil vergoldet; Danzig um 1700.

Zwei Porzellanvasen, auf Biskuit emailliert, Pflaumenblüten auf schwarzem Grund; China, bez. Tsching-Hoa.

Konfektschale in Form einer Blüte aus einzelnen Teilen zusammengesetzt; China XVII Jahrh.

Porzellanvase, keulenförmig, bleu soufflé mit Feldern in Blaumalerei; China XVII bis XVIII Jahrh.

Porzellanvase, farbig bemalt; China XVII bis XVIII Jahrh.

Porzellanflasche mit geflammter Kupferglasur; China XVIII Jahrh.

Porzellanflasche in Rot unter Glasur bemalt; China XVII bis XVIII Jahrh.

Porzellanvase, flaschenförmig und Porzellankübel; China XVIII Jahrh.

Brûle-parfum in den Emails der famille rose dekoriert; China XVIII Jahrh.

Zwei Fayenceschüsseln; Kleinasien XVI bis XVII Jahrh.

Fayenceflasche für eine Wasserpfeife, in weifsem Thonschlicker auf blauem Grund bemalt; Persien XVI—XVII Jahrh.

Fayenceschüssel mit Wappen und Kanne in Blaumalerei; Rouen XVIII Jahrh.

Porzellanfigur, Justitia; Meifsen Mitte XVIII Jahrh.

Porzellannapf mit Figur einer Perserin; Meifsen Mitte XVIII Jahrh.

Porzellangruppe, Knaben und Mädchen mit Weintrauben; Höchst Ende XVIII Jahrh.

Porzellanfigur, Knabe mit Apfel; Höchst Ende XVIII Jahrh.

Porzellanfigur, das Gehör; Höchst Zweite Hälfte XVIII Jahrh.

Biskuitgruppe, Mädchen einen Korb tragend, Figuren der Polyhymnia und Erato, bez. L. R.; Sèvres Ende XVIII Jahrh.

Vase mit vergoldeter und bemalter Bronzefassung, Weichporzellan; Frankreich Mitte XVIII Jahrh.

Porzellanplatte, bleu royal mit Vergoldung und Blumendekor; Sèvres 1760.

Porzellankanne, bleu royal mit Blaumalerei, Vergoldung und farbigem Schmelz; Sèvres 1774.

Porzellanschüssel mit Blumen und Vergoldung; Sèvres 1762.

Vase mit Vergoldung und Biskuitreliefs auf rotem Grund; Sèvres um 1780.

Geschenke

Frau Rosenfeld. Porzellanfigur, Tänzerin; Nymphenburg zweite Hälfte XVIII Jahrh.

Herr Direktorial-Assistent Dr. Loubier: Silbermünze von O. Roty.

Herren Sassoon & Co. in London: Fayencefliesen; Kleinasien XVI Jahrh.

Herr M. Charles Read in London: Porzellangefäfs; China XVIII Jahrh. Porzellanteller, blau bemalt, bez. Tsching-Hoa. Porzellanteller, farbig emailliert; China XVIII Jahrh.

Herr Dr Darmstädter: Porzellanteller, farbig bemalt und vergoldet; Doccia XVIII Jahrh.

Überweisungen

General-Verwaltung der Königlichen Museen: 2 Schlüssel, Schmiedeeisen.

Königliche Regierung in Aurich: Teil einer Ledertapete aus Leer; holländische Arbeit XVII Jahrh.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Geheimrat Dr. Fritsch: Persische Schale, Eisen in Gold tauschiert.

Herr Konsul Wever: Tisch mit mosaikartig aus 67 verschiedenen brasilianischen Hölzern zusammengesetzter Platte.

Königliches Ministerium der öffentlichen Arbeiten: Originalentwurf einer für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz (1690—1716) geplanten Schlossanlage, von Conte d'Alberti, im Besitze des Museums zu Düsseldorf nebst genauer, im Ministerium der öffentlichen Arbeiten gefertigter Kopie in Originalgröfse.

Herr F. P. Krüger: Zwei Feuerbecken, Schmiedeeisen; nach Entwurf des Königlichen Baurats SCHWECHTEN gefertigt für die Fürstengruft in Dessau. Zwei Zimmerkronen, Schmiedeeisen; nach Entwurf des Malers WETZEL in Frankfurt a. M. gefertigt.

LXXIII. Sonderausstellung vom 26. April bis 3. Juli 1898

von Erzeugnissen der Keramik zur Veranschaulichung der neuesten Richtungen der modernen Kunsttöpferei.

Auf der Ausstellung waren vertreten: die Königliche Porzellan-Manufaktur durch Arbeiten mit geflammten und Rot-Glasuren und neuere Versuche mit krystallisierten Glasuren, Steinzeug mit Kupferglasuren von

E. MULLER & CO., DALPAYRAT, Steinzeuge von BIGOT, DAMMOUSE, Steingut-Arbeiten von LACHENAL, in Paris, Lüsterarbeiten von CL. MASSIER (Frankreich), H. KÄHLER (Dänemark), von ZSOLNAY (Ungarn), FR. STAHL (Berlin) u. a. Porzellane mit Unterglasurmalerei von der Kgl. Porcelainesfabrik und von BING & GROENDAHL in Kopenhagen, von ROERSTRAND in Stockholm, Fayencen und Irdenwaren von Familie VON HEIDER in München, von Professor LÄUGER (Karlsruhe), Maler SCHMUZ-BAUDISS (München), Fayencen aus Utrecht in Holland, sowie neuere vlämische und englische Arbeiten im Charakter der Bauerntöpferei.

I. V.:
BORRMANN

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 102 Werke und 1314 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Rudolf Mosse, Berlin: Special-Kataloge der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. I—XIII. Berlin, 1896.

Herr Charles de Kay, New York: Third exhibition of the National Sculpture Society. New York, 1898.

Einzelblätter, besonders Bücherzeichen, Plakate und andere graphische Arbeiten schenkten u. a. die Herren: Theodor Beyer (Dresden), Bismeyer & Kraus (Düsseldorf), Hans Christiansen (Paris), G. Gronau (Berlin), Ernst Heiberg (Berlin), Ad. M. Hildebrandt (Berlin), Otto Hupp (Schleifsheim), Graf zu Leiningen-Westerburg (München), Emil Orlik (Prag), Arthur Seemann (Leipzig), Phil. W. Smith (Manchester), M. von Wilmersdoerffer (München).

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1897/98

Das Sommer-Quartal wurde am 14. April 1897 begonnen und am 29. Juni 1898 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler Voll-schüler	Tagesschüler Ho-spitanten	Abend-schüler	Zu-sammen
Schüler . . .	106	4	146	256
Schülerinnen	45	2	36	83
Zusammen	151	6	182*)	339

von denen insgesamt 764 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

1. April — 30. Juni 1898

Angekauft wurden die Ölgemälde »Abend im Dorfe« von F. SKARBINA, »die Sünderin« von N. GEIGER, beide auf der Grofsen Berliner Kunstausstellung; ferner die »Madonna im Schnee« von K. F. BLECHEN, sowie zwei Bleistiftzeichnungen von J. VON FÜHRICH »Elieser und Rebekka am Brunnen« und »Isaak segnet Jakob«.

Das bei HANS FECHNER bestellte Bildnis des Generals Grafen von Kirchbach wurde abgeliefert.

Als Geschenk erhielt die National-Galerie von Herrn Rittergutsbesitzer R. Israel das Gemälde »Grunewaldsee bei Abenddämmerung« von W. LEISTIKOW.

VON TSCHUDI

*) Davon 5 Hospitanten und 6 Hospitantinnen der Nachmittagsklassen.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN



NEUNZEHNTER BAND

I. HEFT

BERLIN 1898
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: V. v. LOGA

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



A. v. Sallet

Durch den am 25. November 1897 erfolgten Tod des Direktors von Sallet hat das Königliche Münzkabinet und mit ihm die Gesamtheit der Königlichen Sammlungen einen schweren Verlust erlitten, von dem auch die Kollegen und Mitarbeiter des Verewigten hart betroffen werden. Je weniger er geneigt war, mit seiner Person hervorzutreten, um so mehr empfinden die Überlebenden das Bedürfnis, sich noch einmal sein amtliches und wissenschaftliches Wirken zu vergegenwärtigen und die Züge seines Bildes lebendig festzuhalten.

Alfred Friedrich Konstantin von Sallet entstammte nach seinen eigenen Mitteilungen einer alten litauischen Familie, deren schlesischer Zweig mit ihm ausstarb. Er war geboren am 19. Juli 1842 zu Reichau, einem Gute in der Nähe von Nimptsch, das dem Vater seiner Mutter, einem Herrn von Burgsdorff gehörte. Sein Vater, den er schon am 21. Februar 1843 verlor, war der insbesondere durch sein Laienevangelium bekannt gewordene Dichter und Schriftsteller Friedrich von Sallet. Gleichfalls früh des Vaters beraubt, hatte er ohne rechten Beruf die militärische Laufbahn eingeschlagen, die er im Jahre 1838 aufgab, um sich nach Breslau zurückzuziehen und ganz seinen dichterischen und anderen litterarischen Arbeiten zu leben. Mitten aus der frischesten Thätigkeit und dem Glück einer jungen Ehe heraus wurde er in einem Alter von kaum 31 Jahren abgerufen. Sechs Jahre nach seinem Tode schritt die Witwe zu einer zweiten Ehe mit einem der nächsten Freunde des Verstorbenen, dem Oberlehrer und

später langjährigen Mitglied des preufsischen Abgeordnetenhauses Dr. Theodor Paur in Görlitz, der s. Z. auch dem Frankfurter Parlament angehört hat und ein vielseitig gebildeter, u. A. als ernster Dante-Forscher bekannt gewordener Mann war. An ihm wie an der Mutter hing der Sohn mit grofser Liebe und Dankbarkeit. Beide sind ihm im Tode vorangegangen.

Seine erste Schulbildung erhielt Alfred von Sallet auf dem Magdaleneum zu Breslau und dem Gymnasium zu Görlitz, das er 1862 mit dem Zeugnis der Reife verliefs, um sich philologischen, geschichtlichen und archäologischen Studien auf der Universität Berlin zu widmen. Auch nachdem er im Jahre 1865 den philosophischen Doktorgrad erworben hatte, blieb er hier mit wissenschaftlichen Arbeiten beschäftigt und sollte die Hauptstadt nicht wieder für längere Zeit verlassen. Seine schon in den Studentenjahren angeknüpften Beziehungen zu dem Königlichen Münzkabinet führten im Jahre 1869 zu seiner Beschäftigung als Hilfsarbeiter und bald darauf zu seiner Anstellung als Direktorialassistent an dieser Sammlung, der damals Julius Friedländer als Direktor vorstand. Nach dessen im Jahre 1884 erfolgtem Tode wurde er sein Nachfolger in diesem Amt, das er noch 13 Jahre mit vieler Liebe verwaltet hat.

Die Sammlung hatte in den letzten Jahren unter Friedländers Leitung einen unerwarteten Aufschwung genommen. Die in den siebziger Jahren nach langer Ebbe reichlicher zufliefsenden Mittel hatten eine Reihe von grofsen Ankäufen ermöglicht, unter denen die Sammlungen Fox, Prokesch und Guthrie obenan stehen. Dem neuen Direktor fiel die vielleicht bescheidenere, aber darum nicht weniger wichtige Aufgabe zu, für die wissenschaftliche Verarbeitung der neuen, vorwiegend dem griechischen und orientalischen Gebiete angehörigen Schätze Sorge zu tragen und dabei die dringend notwendige Vervollständigung der mittelalterlichen Bestände zu erreichen. Er hatte die Genugthuung, einen erfreulichen Schritt nach diesem Ziele durch die Erwerbung der Sammlungen Dannenberg und Fikentscher gemacht zu sehen, von denen die letztere namentlich die Münzen der fränkischen Hohenzollern in grofser Vollständigkeit enthielt, und konnte auch die Sammlung der Siegelstempel, welche bis dahin nur geringe Pflege erfahren hatte, durch Neuordnung und durch den Ankauf der ausgezeichneten Hoffmannschen Sammlung zu sehr viel höherer Bedeutung bringen. Einzelne glückliche Erwerbungen waren ihm besonders wert, so die der Specksteinmodelle der Medaillen von Distelmeyer und Holzschuher und der Hagenauerschen Medaille der Anna Rechlinger. Daneben war seine Fürsorge auch der Vervollständigung der antiken Abteilung beständig gewidmet und hatte manchen schönen Erfolg; so gelang es ihm, vier merkwürdige Stücke von aes grave quadratum und eine interessante Sammlung alexandrinischer Kaisermünzen, sowie eine Reihe historisch besonders wichtiger Stücke zu erwerben.

Für die wissenschaftliche Benutzung des Kabinets hatte schon Friedländer in Gemeinschaft mit Sallet ein noch immer willkommenes Hilfsbuch geschaffen (Das Königliche Münzkabinet von J. Friedländer und A. von Sallet. 1873; 2. Aufl. 1877). Nach dessen Tode ging Sallet nun an die Veröffentlichung ausführlicher wissenschaftlicher Kataloge. Von den antiken Münzen bearbeitete er selbst, mit Benutzung der Friedländerschen Vorarbeiten, die beiden ersten Bände, welche den Taurischen Chersonnes, Sarmatien, Dacien, Pannonien, Mösien, Thrakien und die thrakischen Könige (1888), sodann Päonien, Macedonien und die macedonischen Könige bis Perdikkas III (1889) umfassen. Die Bearbeitung des dritten Bandes, dessen erste Abteilung 1894 erschienen ist, überliefs er Dr. Dressel, während er für die orientalischen Münzen Dr. Nützel gewann. Das Erscheinen des ersten von diesem bearbeiteten Bandes, welcher so gut

wie abgeschlossen vorliegt, sollte er nicht mehr erleben. Ein kleines Handbuch der Münzkunde, das auf die Bestände des Königlichen Kabinets gegründet und bestimmt ist, sich einer Reihe verwandter Handbücher für die Museumssammlungen einzuordnen, hat er im Manuskript vollendet und auch den gröfsten Teil des Druckes noch überwachen können; es wird in Kürze erscheinen.

Sallets Studien hatten sich schon auf der Universität mit Vorliebe der antiken Numismatik und solchen historischen Problemen zugewandt, welche von der Numismatik Licht empfangen. Insbesondere hatte Mommsen, an dessen historisch-epigraphischen Übungen er als Student eifrig teilnahm, auf seine wissenschaftliche Richtung nachhaltig bestimmend eingewirkt. Eben damals hatte dieser durch das glänzende Beispiel seiner Geschichte des römischen Münzwesens gezeigt, was die von Eckhel begründete, von Borghesi durch glückliche Verbindung mit der Epigraphik überraschend geförderte wissenschaftliche Numismatik mit dem vollen Rüstzeug der modernen Altertumswissenschaft zu leisten vermöge. Bei Sallet trat das technisch-künstlerische Interesse des Kenners hinzu. Von früh an selbst Sammler, hatte er eine entschiedene natürliche Begabung unter Friedländers Leitung, der sich schon des Studenten sehr freundlich annahm, zu sicherer Kennerschaft ausgebildet.

Diese bei uns nicht häufige Vereinigung von praktischer Kennerschaft mit gründlicher historisch-kritischer Durchbildung trat gleich in seiner ersten Arbeit hervor, den »Beiträgen zur Geschichte und Numismatik der Könige des cimmerischen Bosporus und des Pontus von der Schlacht bei Zela bis zur Abdankung Polemos' II«, welche 1866 erschien, eine erweiterte deutsche Bearbeitung seiner im vorhergehenden Jahre gedruckten lateinischen Doktordissertation. Die gleiche scharfsinnige Ausnutzung der Münzen im Dienste der Geschichte, zumal da, wo die sonstige, litterarische und monumentale Überlieferung uns im Stich lässt, zeigt auch eine Reihe seiner folgenden Arbeiten, so die »Fürsten von Palmyra unter Gallienus, Claudius und Aurelian« (1866), »Die Daten der alexandrinischen Kaisermünzen« (1870) und die umfangreichste und in jedem Betracht bedeutendste seiner Monographien: »Die Nachfolger Alexanders des Grofsen in Baktrien und Indien« (1879). Indes blieb er auf diesen Kreis von Studien nicht beschränkt. Seine Thätigkeit für das Königliche Kabinet und für die von ihm im Jahre 1874 begründete »Zeitschrift für Numismatik« veranlasste ihn, auf die mannigfachsten an die Münzen sich knüpfenden Probleme einzugehen. Ein Ergebnis dieser vielseitigen Studien waren die »Sammlung der Künstlerinschriften auf griechischen Münzen« (1871), die »Untersuchungen über die Münzen Cäsars mit seinem Bildnis« (1877, in den Commentationes philologae in honorem Th. Mommseni scriptae), eine Arbeit, auf die er selbst einen besonderen Wert gelegt zu haben scheint, über »Asklepios und Hygieia und die Anathemata für heroisierte Tote« (1878) und zahlreiche andere gröfsere und kleinere Beiträge, die in seiner Zeitschrift erschienen.

So hoch Sallet die antiken Münzen als historische Dokumente zu schätzen, so glücklich er sie für geschichtliche Probleme auszunutzen verstand, so war er persönlich vielleicht noch stärker von der Höhe der Kunst angezogen, die in den vollendetsten Erzeugnissen griechischen und römischen Stempelschnitts sich offenbart. Und wenn sein Amt ihm die Verpflichtung auferlegte, auch den Münzen und Medaillen des Mittelalters, der Renaissance und der neueren Zeit sein Interesse zuzuwenden, so unterstützte ihn dabei nicht nur auch hier ein grofser Reichtum von Kenntnissen, sondern vor allem eine warme Begeisterung und ein durchgebildetes Verständnis für die Kunst aller Zeiten in allen ihren Erscheinungen. So wandte er eine mit den Jahren wachsende Neigung dem deutschen Reformationszeitalter, vor allem Albrecht

Dürer zu, den er als Künstler wie als Menschen über alles liebte und verehrte. Seine Stiche und Holzschnitte sammelte er mit Eifer und grofsem Erfolg und hat schon 1874 in seinen »Untersuchungen über Albrecht Dürer« Proben dieser liebevoll gepflegten Studien veröffentlicht. Auch für Luther hegte er ein besonderes Interesse, dem mehrere kleinere litterarische Arbeiten ihre Entstehung verdanken, und hatte eine reiche Sammlung seiner Schriften in frühen Ausgaben zusammengebracht.

Diese Tiefe und Universalität seines Kunstinteresses und die Reife und Sicherheit seines Kunsturteils machte ihn zu einem im Kreise der Königlichen Museen sehr hochgehaltenen Kollegen, dessen Urteil und Rat auch auf Gebieten, denen seine amtliche Thätigkeit fern stand, schwer wog und gern eingeholt wurde. Vor allem wird es jedem, der es miterlebt hat, unvergesslich sein, welche Freude er hatte, wenn es gelungen war, die Königlichen Sammlungen um ein bedeutendes Kunstwerk zu bereichern: er nahm daran den wärmsten Anteil, wie an einem ihm selbst zugefallenen Erfolg.

Neben den historischen trieb er von früh an sehr eifrig naturwissenschaftliche Studien, wie denn eine der Thesen bei seiner Promotion lautete: »iis qui archaeologiae operam dant, rerum naturalium scientiam esse utilissimam«. Er war ein eifriger Sammler von Mineralien, Petrefakten und Konchylien und widmete auch den prähistorischen Studien lebhaftes Interesse und verfolgte ihre Litteratur mit Aufmerksamkeit.

In der Jugend war er ein frischer, in Scherz und Ernst schlagfertiger Genosse seiner Freunde. Später hielt er sich mehr zurück, als man von dem lebhaften, den mannigfaltigsten Interessen zugänglichen Manne erwarten mochte. In stiller glücklicher Ehe lebend, pflegte er seine Studien und Liebhabereien mit dauerndem Behagen. Ein vom Vater ererbtes poetisches Talent übte er mit Meisterschaft. Mit manchem Vers, voll von Humor und Witz, hat er den Kreis der Freunde und Bekannten erfreut; in seine ernsten Gedichte hat er Wenigen einen Einblick gegönnt. Bei Fernerstehenden mochte er, auch hierin dem Vater ähnelnd, für verschlossen und ablehnend gelten. Thatsächlich empfand er lebhaft und tief und nahm an menschlichem Wohl und Wehe warmen, oft in unscheinbarer Wohlthätigkeit bewährten Anteil. Roheit und Kleinlichkeit konnte ihm einen starken und nachhaltigen Zorn erregen.

Eine grofse Anhänglichkeit fesselte ihn an die schlesische Heimat, deren Münzkunde und Kunstgeschichte auch mehrere seiner Aufsätze gewidmet sind und deren Fauna, namentlich den Konchylien, er ein ernstliches Studium zuwandte. In späteren Jahren fasste er eine ausgesprochene Vorliebe für Rügen, wo er regelmäfsig mit seiner Gattin den Sommerurlaub zu verbringen pflegte und auch wohl mit dem Stiefvater zusammentraf; ja er konnte mit dem Gedanken spielen, sich einmal ganz dahin zurückzuziehen.

Wenn nicht alles täuscht, so hat er von früh an mehr unter einer zarten Gesundheit gelitten, als er merken liefs. Schon in einer gewissen Scheu, an grofse Aufgaben heranzutreten, für deren Lösung er wie wenige vorbereitet erschien, zeigte sich vielleicht ein Gefühl von körperlicher Schwäche. Dies mag es auch gewesen sein, was ihn zu dem, selbst den Nahestehenden kaum verständlichen Entschluss brachte, die Leitung seiner durch zweiundzwanzig Jahre fortgeführten Zeitschrift aufzugeben. Schon als Student hatte er schwere Krankheitsanfälle zu bestehen gehabt und musste auf den Militärdienst verzichten. Später schien es, als ob seine Gesundheit sich befestigt habe. In den letzten Jahren kränkelte er wieder öfter und fühlte sich dadurch bedrückt. Aber da er immer wieder sich zu erholen pflegte, durfte man hoffen, dass er auch einen Influenza-Anfall, der ihn im Oktober dieses Jahres heim-

suchte, glücklich überwinden werde. Mit aufopfernder Treue von seiner Gattin gepflegt, schien er auf dem Wege der Besserung, bis eine unheilvolle Abnahme der Kräfte hervortrat und die Widerstandsfähigkeit des Körpers sich rasch erschöpfte. Am 25. November schloss er die Augen. Trauernd fragen sich an seinem Grabe die Freunde und die Genossen seiner Arbeit, was einem Manne von so reicher Begabung und so reicher Bildung noch alles hätte zu leisten beschieden sein können. Aber solche schmerzliche Fragen sollen uns die dankbare Erinnerung an das nicht verkümmern, was ihm zu leisten und zu wirken vergönnt gewesen ist. Sein Andenken wird weiter leben in den Früchten seiner Arbeit.

Berlin, im Dezember 1897.

R. SCHÖNE

DER MEISTER VON FLEMALLE

VON HUGO VON TSCHUDI

Kaum auf einem Dutzend Namen steht für uns die Geschichte der altniederländischen Malerei. Das ist nicht viel, wenn man den für künstlerische Produktion so überaus fruchtbaren Boden von Flandern und Brabant berücksichtigt, dem eine an Glanz der italienischen Renaissance ebenbürtige Malkunst erblüht. Das Verhältnis erscheint weniger ungünstig, sobald man sich der Fährlichkeiten erinnert, denen gerade hier der alte Bilderbestand unterworfen war, und bedenkt, dass auch der quellenmäfsig überlieferten Namen nur wenige sind. Und wenigstens die als die gröfsten genannten Meister haben für uns heute ganz bestimmte fest umschriebene Gestalt gewonnen. Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat nach dieser Richtung wesentliche Förderung gebracht. Die Charakteristik einzelner Persönlichkeiten ist vielfach reicher geworden durch Auffindung neuer Werke und zugleich straffer, indem eine schärfere Stilkritik Fremdartiges abstiefs. So wurde manches wieder frei, was mit Verwandtem aus der Masse anonymer Schöpfungen sich zusammenschliefsend neue Künstlerindividualitäten erkennen liefs. Archivalischen Funden, scharfsinniger Kombination oder auch dem glücklichen Zufall mag es zu danken sein, wenn einmal einem solchen Bilderwesen auch zu einer bürgerlichen Existenz verholfen werden kann. Bis dahin muss sich die Wissenschaft begnügen, durch Gruppierung der namenlosen Werke den wichtigsten und oft einzig möglichen Schritt gethan zu haben zur Erkenntnis der geschichtlichen Zusammenhänge.

Eine dieser neu gewonnenen Persönlichkeiten ist der »Meister von Flémalle«. Auch er musste bei seiner kunsthistorischen Auferstehung aus dem Massengrab der Anonymen seine Gebeine zum Teil noch in den Gräbern wohlbekannter Meister zusammensuchen. Nun erreicht er an Zahl der Werke, die ihm mit Fug zugeschrieben werden können, die meisten der altniederländischen Maler und übertrifft viele.

Unter der vorläufigen Bezeichnung des Meisters des Mérodeschen Altares hat ihn Bode, den Hymans auf ein Hauptbild und ein zweites, ebenfalls in Brüssel befindliches Werk des Künstlers aufmerksam gemacht hatte, vor mehreren Jahren in die Litteratur eingeführt und gleichzeitig ein Paar weitere Bilder der National Gallery für ihn in Anspruch genommen.[1]) Gelegentlich einer Besprechung der altniederländischen Ausstellung im Burlington fine arts Club[2]) habe ich selbst noch einige

[1]) Gazette des Beaux-Arts 1887, I, 218.

[2]) Repert. f. Kunstw. XVI, 103.

Gemälde jener Reihe angefügt. Später schrieb Hymans [1]) mehrere im Pradomuseum befindliche Bilder unserem Anonymus zu, die mittlerweile auch von mir als solche erkannt worden waren. Diese kurzen Notizen sind alles, was über den Meister geschrieben worden. Im folgenden soll das Verzeichnis seiner Werke noch wesentlich erweitert und auch um einige Kopien verschollener Bilder bereichert werden. Eine Charakteristik seiner Kunstart wird sich fast von selbst aus der Beschreibung der einzelnen Schöpfungen ergeben. Für eine nähere Lokalisierung seiner Thätigkeit oder gar für eine Identifizierung mit einem der besitzlosen Namen bot sich, wie schon im voraus bemerkt werden mag, kein Anhalt.

Ein Wort der Rechtfertigung bedarf die vorgeschlagene Umtaufe. Seinen ersten Namen erhielt der Meister nach dem Triptychon, das sich im Besitz der Gräfin von Mérode in Brüssel befindet. Mit vollem Recht, denn das Triptychon bot die nächste Anregung zur Erfassung der neuen künstlerischen Persönlichkeit. Immerhin war es ein Zufall, dass gerade von diesem Bilde ausgegangen wurde, wenn schon ein glücklicher, da der Altar im Werk des Meisters einen hohen Rang einnimmt. Jetzt, wo eine lange Reihe seiner Arbeiten überblickt werden kann, stellt sich heraus, dass ihm andere an Bedeutung gleichstehen oder ihn überragen. Die bedeutendste von allen sind aber zweifelsohne die Flügel, die zu den Zierden des Städelschen Institutes in Frankfurt gehören. Gleichzeitig ist dies das einzige Werk, von dem man den Ort nachweisen kann, für den es geschaffen worden. Dieser ist die belgische Abtei Flémalle, im Maasthal gelegen, halbwegs zwischen Namur und Lüttich. Ein Hinweis auf die Thätigkeit des Künstlers wird damit gegeben, der, mag man ihm nun einen gröfseren oder geringeren Wert beilegen, den blofs zufälligen Aufenthalt eines seiner Bilder in Privatbesitz an Wichtigkeit jedenfalls übertrifft. Hierzu kommt, dass die Frankfurter Bilder wohlbekannt und leicht zugänglich sind, während sich das Mérodesche Palais nur wenigen Forschern und in der letzten Zeit überhaupt keinem mehr geöffnet hat.

Dies sind die Gründe, die mich bestimmt haben, den Namen des Meisters des Mérode-Altares durch den des Meisters von Flémalle zu ersetzen. Da jener nur sehr vereinzelt in die kunsthistorische Litteratur Eingang gefunden hat, dürften der Annahme des letzteren ernstliche Schwierigkeiten nicht entgegenstehen. Hoffentlich wird auch er in nicht zu ferner Zeit dem wirklichen Meisternamen weichen können.

DAS MÉRODESCHE TRIPTYCHON

Mit Fug und Recht mag dieses an der Spitze einer Beschreibung der Werke unseres Meisters stehen. Nicht nur weil es zu der Nottaufe den Namen lieferte, sondern fast mehr noch um seiner vollkommenen Erhaltung willen und des Reichtums von Momenten, die es der stilkritischen Betrachtung liefert. Es befindet sich zu Brüssel in einem Privatraum der Gräfin von Mérode, die leider allen Bitten, eine photographische Aufnahme zu gestatten, unzugänglich blieb. Dem beistehenden Lichtdruck liegt eine kleine Photographie nach einer modernen Kopie des Bildes zu Grunde.

Auf der mittleren Tafel ist die Verkündigung dargestellt. Maria sitzt am Boden oder auf dem schmalen Fufsbrett einer Bank, an der der Oberkörper eine Stütze findet. So vertieft ist sie in die Lektüre des Buches, das sie mit beiden Händen vor

[1]) Gazette des Beaux-Arts 1893, I, 383 fg.

sich hält, dass sie den sanften Engel gar nicht gewahr wurde, der zur halb geöffneten Thür ins Gemach getreten ist und huldigend sein Knie beugt. Freud und Leid seiner Botschaft wird symbolisiert durch ein Miniaturknäblein, das, im Arm das Kreuz haltend, auf einem himmlischen Lichtstrahl herniederschwimmt. Das Gemach, in dem sich der Vorgang abspielt, ist mit so liebevoller Umständlichkeit geschildert, dass es als Muster eines bürgerlichen gotischen Wohnraumes gelten kann.[1]) Die schöne Holzdecke mit den reich profilierten Kragsteinen, der mächtige Kamin, die spärliche, aber gediegene Ausstattung geben ihm den Charakter der guten Stube, in deren sonntägliche Ruhe sich Maria zu beschaulicher Andacht zurückgezogen hat.

Dicht daran stöfst, aber nicht minder idyllisch angehaucht, die Werkstatt und das Werktagstreiben. Inmitten seiner Handwerkzeuge sitzt Joseph vor dem schmalen Arbeitstisch und bohrt Loch um Loch in ein Brettchen. Aus dem biblischen Zimmermann ist ein niederländischer Mausefallenfabrikant geworden. Ein Werk seiner Kunstfertigkeit steht vor ihm auf dem Tisch, das andere bildet auf dem nach aufsen geklappten Fensterladen die bescheidene Auslage, die das Publikum herbeilocken soll, das sich draufsen auf dem weiten Platz des Städtchens ergeht.

Der Flügel links ist dem Stifterpaar eingeräumt. Beide knieen, voran der Mann im Pelzrock, an der Seite Dolch und Tasche, den Hut in den Händen, hinter ihm seine Gattin mit gefalteten Händen, in pelzgefüttertem Mantel, das Antlitz von einem weifsen Tuch umrahmt. Sie knieen im Freien, vor den Stufen, die ins Gemach der Maria führen, aber durch die nur halbgeöffnete Thür verhindert, unmittelbare Zeugen des heiligen Ereignisses zu sein. Durch ein schmales Thor in der Stadtmauer, an der oben ein Verteidigungsgang hinführt, blickt man auf einen Platz, über den ein Schimmel seinen Reiter trägt. Neben diesem Thor zeigt das Original einen Mann, der dicht an die Mauer gedrängt in ehrerbietiger Haltung dasteht, den breitkrämpigen Strohhut in der Hand.

Sehr charakteristisch ist die koloristische Wirkung des Bildes. Zwei Momente sind es, die zunächst ins Auge fallen: die lebhaften, aber kalten Farben und die ausgesprochene Vorliebe für Helldunkelbehandlung. Durch helle, fast bunte Töne wird die Hauptscene herausgehoben. Maria ist ganz in Blassrot gekleidet; der Engel trägt ein weifses, in bläuliche Schatten spielendes Gewand, das von der tiefblauen über die linke Schulter gehenden Stola gegürtet wird. Die grünen Flügel haben rot und gelb schillernde Innenseiten. Auf dem Tisch liegt ein grüner, dunkelrot gefütterter Beutel, während über die Bank und das Kissen, dessen gelbbraune Rückseite sichtbar bleibt, ein blaues Tuch gebreitet ist, beides für den Meister bezeichnende Farbenverbindungen.

Im Gegensatz hierzu herrschen in der Gewandung der Flügelfiguren braune und grauschwarze Töne vor. Nur der Turban des Joseph zeigt ein tiefes Blau, und die wenig sichtbaren Unterärmel sind scharf ziegelrot. Dieses Ziegelrot kehrt wieder an dem hölzernen Handtuchhalter des Mittelbildes und den Hosen der kleinen Figur hinter dem Stifterpaar.

Nicht minder kühl ist die Farbenstimmung des Inkarnats: graue Schatten, rötliche Halbtöne, weifse, kreidige Lichter. Was aber der Schönfarbigkeit die Buntheit, dem kühlen Ton die Härte nimmt, ist eben die Helldunkelbehandlung, die dieser Meister weiter treibt als irgend einer seiner Zeitgenossen. Er hat ein starkes Empfinden

---

[1]) A. Schulz hat in der That zu diesem Zweck eine alte Zeichnung nach dieser Darstellung publiziert (Deutsches Leben im XIV und XV Jahrhundert, I, vor S. 93).







, PREUSS.







KOPIE DES TRIPTYC ONS IN DER SAMMLUNG DER GRÄFIN VON MERODE

DIE VERK ÜNDIGUNG MIT DEM HL. JOSEPH UND STIFTERN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



für die Beleuchtungspoesie der geschlossenen Räume, wie sie die niederländischen Wohnstätten mit ihren spärlichen, überdies noch durch Läden und Gitterwerk eingeschränkten Fensteröffnungen schaffen, ohne dass er freilich die letzte Konsequenz zöge, so wenig wie van Eyck; die eigentliche Lichtquelle bleibt doch immer von den lokalen Bedingungen unabhängig oder erscheint wenigstens nicht besonders motiviert. Gut beobachtet ist aber die tiefe Dämmerung, in die der Hintergrund der Werkstatt durch den Gegensatz mit dem auf den grellen Tag sich öffnenden Ladenfenster getaucht ist, und sehr charakteristisch die den verschiedenen Lichtspendern entsprechend zwei- und dreifache Abstufung der Schlagschatten der hängenden Handtücher, der Fensterläden und Kaminleuchter.

Das Helldunkel verwendet unser Meister keineswegs blofs als malerisches Effektmittel, er ist sich vollständig seiner formaufklärenden Bedeutung bewusst. Mit seiner Hilfe vertieft er nicht nur den Raum, sondern steigert auch die Modellierung seiner Köpfe und Hände zu weichster Rundung. Wie die Ohrmuschel des Stifters durch das Streiflicht zu plastischer Wirkung gebracht ist, wäre des Jan van Eyck nicht unwürdig.

Von starker Eigenart sind auch die formalen Elemente der Kunst unseres Meisters. Ernste Anmut liegt auf seinen Frauenköpfen. Ein längliches Oval umgrenzt das Antlitz Marieens, die Breite der Stirn wird durch das schlicht gescheitelte Haar eingeengt, die feine, leicht gebogene Nase erscheint etwas zu lang, das Kinn klein, aber entschieden. Sehr bezeichnend ist der Greisenkopf des Joseph, von gutmütiger Beschränktheit, mit zahnlosem, dicht unter die Nase gerücktem Mund, der von einem weifsen Bart umrahmt wird. Voll Leben sind die Hände mit ihren spitzen, klar gegliederten Fingern, die aber nichts von manierierter Bewegtheit zeigen.

Er liebt es, seine Figuren mit reichen Faltenmassen zu umgeben. Weite bauschige Gewänder, die sich über den Boden hinbreiten, kühn geschlungene Turbane bei den Männern, bei den Frauen malerisch aufgebaute Kopftücher. Diese Falten sind trefflich studiert, mit ausgesprochener Charakterisierung der verschiedenen Gewebe. Aber es überwiegt das mannigfaltig gebrochene weiche schmiegsame Gefälte schwerer Wollenstoffe. So dekorativ die Anordnung der Gewänder erscheint, so bestimmend ist für die Ausführung sein frisches Naturgefühl.

Es ist wahrscheinlich, dass die beiden dem viereckigen Fenster auf dem Mittelbild eingefügten Wappen mit dem Stifterpaar in Beziehung stehen. Beide weisen auf Flandern und den Niederrhein. Das eine zeigt einen roten Sparren in Gold und auf dem Sparren vier weifse Kettenglieder, das zweite einen roten Balken in Gold, im oberen Abschnitt mit zwei schwarzen Ringen und einem Ring im unteren. Der auch nach Spanien übergesiedelten Familie der Ingelbrechts, auch Imbrechts, gehört das erstere, das andere führten die Calcum, genannt Lohausen, die auch in Deutschland ansässig waren.

Von der Beliebtheit des Triptychons erzählen mehrere Kopien und Nachbildungen, die sich freilich nur auf die Wiedergabe des Mittelstücks beschränken.

Die bekannteste in Einzelheiten abweichende Kopie ist das Bild Nr. 1 der Kassler Galerie: es ist eine etwas flaue, aber doch noch dem XV Jahrhundert angehörende Arbeit. Eine zweite befindet sich in belgischem Privatbesitz. Nach der Photographie zu urteilen, die ich der Güte des Prinzen F. Arenberg verdanke, ist sie zwar stark beschädigt, steht dem Meister aber aufserordentlich nahe. Maria sitzt hier mehr im Profil; das Buch, in dem die Linke blättert, liegt auf dem Schofs. Die Rechte hält sie demutsvoll vor die Brust und neigt das Haupt leicht zur Seite. Sie sieht aus,

als lauschte sie still der Botschaft, während sie aut dem Mérode-Altar den Engel noch gar nicht bemerkt hat. Auch der Engel ist von besonders feiner Bildung. Der Hintergrund zeigt statt der Nische mit dem Kessel ein zweites Fenster. Am Kaminmantel ist zwischen den beiden Leuchtern ein eingerissener Kupferstich(?) mit dem hl. Christoph angebracht. Überaus liebevoll sind die Einzelheiten ausgeführt.



Copie nach der Verkündigung.
Im Besitz der Gräfin von Mérode.
Federzeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen.

Nach alledem scheint nicht ausgeschlossen, dass hier eine veränderte eigenhändige Wiederholung vorliegt.

Die nebenstehend abgebildete Federzeichnung der Erlanger Universitätsbibliothek ist so wenig eine Vorarbeit zum Bild wie die meisten der altniederländischen Zeichnungen. Vor wenigen Jahren tauchte im Kunsthandel ein in Holz geschnitztes kleines Relief mit unserer Darstellung aut. Ein Gipsabguss danach befindet sich im Berliner Museum. Stefano Bardini in Florenz besitzt eine bemalte Wiederholung in carta pesta.

DIE BILDER IM STÄDELSCHEN INSTITUT

Von einer neuen Seite zeigt sich uns der Meister in den vier Tafeln der Frankfurter Sammlung. Mit ihren nahezu lebensgrofsen Figuren zählen sie nicht nur zu seinen umfangreichsten Arbeiten, sie stellen sich auch durch die Monumentalität der Auffassung dicht neben die Einzelgestalten auf der oberen Hälfte des Genter Altares.

Aus der Kirche der Cistercienser-Abtei zu Flémalle bei Lüttich stammen die drei unter den Nummern 102—104 aufgestellten Tafeln. Es sind die Reste eines Altars, der wohl bei der zur Revolutionszeit erfolgten Aufhebung des Klosters in den Handel kam. Für das Städelsche Institut wurden sie 1849 von J. van Houten in Aachen angekauft. Eichenholz, h. 1,44, br. 0,53.

Auf blumigem Wiesengrund steht Maria und säugt das Kind, das sie mit beiden Armen an sich drückt. Ihr gelblich weifses pelzverbrämtes Gewand zeigt ein grofses goldenes Granatapfelmuster. Darüber hängt ein weifser Mantel, dessen eines Ende sich in vollen weichen Falten auf dem Boden ausbreitet. Den leicht geneigten Kopf bedeckt ein weifses Leinentuch mit fein gekräuseltem Saum. Unter gesenkten Lidern blickt sie ernst auf das Kind, das sein linkes Händchen auf die entblöfste Brust legt und, während es mit vollen Zügen trinkt, den erstaunten Blick an der Mutter vorüber ins Weite schweifen lässt. Die aus der Stirn zurückgestrichenen blonden Löckchen, das fein modellierte Ohr, die Fältchen am Halse, die grofsen klaren Augen scheinen unmittelbar von der Natur abgeschrieben. Sein blaues, mit rotem Band gegürtetes Pelzkittelchen, das nur die nackten Zehen frei lässt, bildet eine wirksame Unterlage für die wundervollen Hände der Maria. In ihrem kräftigen Bau, der bestimmten Zeichnung, den lebendigen, aber gänzlich unmanierierten Fingern sind sie für den Meister ebenso charakteristisch wie der feine Madonnentypus. Den Hintergrund schliefst ein rotseidener sarazenischer Vorhang ab. Sternförmige, mit blauen und grünen Laubguirlanden verbundene Rosetten umschliefsen gröfsere Felder, in denen nach rechts und links gestellte stilisierte Löwen wechseln. Für dieses Ornament wie für die scheibenförmigen, edelsteingeschmückten Nimben ist wirkliches Gold verwendet. Von den intensiven tiefen Farben des Hintergrundes und des Wiesengrundes hebt sich klar und leuchtend die Gestalt der Maria ab. Ihre Gewandung ist ganz auf Weifs gestimmt, aber die treffliche Charakterisierung der verschiedenen Stoffe bringt einen Reichtum feiner Nuancen herein, die eine harte Wirkung nicht aufkommen liefsen, auch wenn die Vermittelung durch das lebhafte Inkarnat und das farbige Kinderkleid fehlte. Dabei hat der Künstler den Kontrast der hellen Figur auf dem dunkelen Grund nur zu mildern, nicht aufzuheben gesucht; er hat ihn vielmehr mit vollem Bewusstsein ausgenützt. Die Gestalt trägt einen ausgeprägt statuarischen Charakter, wie die beiden Heiligen auf dem später zu erwähnenden Madrider Verlobungsbild. Der Kontur der Lichtseite ist von höchster Lebendigkeit. Das sich überschneidende Gefälte der Kopftücher, der staffelförmige, über die Schulter herabfallende Mantel, der, längs der Beine straff angezogen, am Fufsende die vollen Gewandfalten vorquellen lässt, geben eine Linie, die in ihrer feinen Bewegtheit die Bewegung des Körpers reflektiert. Schwer und massig dagegen senkt sich die dem Standbein entsprechende Mantelpartie auf der beschatteten Seite zu Boden.

Eine alte mittelmäfsige Kopie der Madonna, in der Gröfse des Originals, aber nur als Halbfigur, befindet sich gegenwärtig in Privatbesitz in Frankfurt. Sie stammt aus der durch Cervantes verklärten Landschaft La Mancha, südlich von Madrid. Keine

Kopie aber eng an diese Darstellung sich anschliefsend ist ein kleines Brustbild der Madonna mit dem Kinde, das den kreisrunden Flügel eines Diptychons einnimmt, auf dessen anderer Seite drei der singenden Engel vom Genter Altar wiedergegeben sind. Das Kind ist hier nackt und legt seine rechte sehr lebendig bewegte Hand auf die Brust der Mutter. Ihr Kopftuch, das keinen Kräuselsaum hat, ist so geordnet, dass es das Ohr und eine Haarsträhne frei lässt. Auch dieses Werk tauchte in Frankfurter Privatbesitz auf.



Meister von Flémalle.
Maria mit dem Kind.
Städelsches Institut zu Frankfurt a. M.

Von wesentlich verschiedener, aber nicht minder bedeutender Wirkung ist das zweite Bild, die hl. Veronica darstellend. Sie steht ganz von vorn gesehen und hält mit beiden Händen zierlich zwischen Daumen und Zeigefinger das Schweifstuch vor sich. Ein zartes durchsichtiges Gewebe mit deutlichen Legefalten und einer Bordüre auf jeder Seite. Der dunkle Christuskopf scheint davor zu schweben. Mit dem starren Ausdruck, der langen geraden Nase, dem in der Mitte gescheitelten seitwärts herabwallenden Haar zeigt er denselben hieratischen Typus wie der Eycksche Christus der Berliner Galerie. Von ergreifendstem Ausdruck ist das Antlitz der Heiligen. Die weichen matronenhaften Züge sprechen von stiller unendlicher Trauer. Über das turbanartig gewundene weifse Kopftuch ist ein vor der Halsgrube geknoteter Schleier gespannt, von der gleichen Textur wie das Schweifstuch. Ein weiter blauer Mantel umhüllt die ganze Gestalt; neben den grünen Hängeärmeln tritt ein Stückchen des roten Futters hervor — die für den Meister charakteristische Farbenzusammenstellung. Nur über dem Fufs und an den Ärmeln wird das Untergewand von tiefblauem Brokat sichtbar. Die Hände sind gut in der Bewegung, aber etwas härter in der Modellierung und weniger durchgeführt als diejenigen der Maria. Ein Nimbus fehlt, der schwere edelsteingeschmückte Goldsaum des Mantels ist in Farben ausgeführt, dagegen findet sich wieder wirkliches Gold neben Blau im Ornament des Hintergrundbehanges. Es ist ein weifses sizilianisches oder lucchesisches Seidengewebe des XIV Jahrhunderts mit grofsblätterigem Rankenmuster,

auf dem Vögel sitzen. Vielleicht nicht ohne symbolische Absicht ist hier im Gegensatz zur Madonna die Figur dunkel auf den hellen Grund gesetzt. Neben den Füfsen der Heiligen entspriefsen auch hier die mannigfaltigsten Kräuter dem Boden, Maiblumen mit ihren Blütenrispen, Schafgarbe, die wollige Samenkugel des Löwenzahnes, alles von vollendetster Durchführung.



Meister von Flémalle.
Die hl. Veronica.
Städelsches Institut zu Frankfurt a. M.

Die hl. Veronica begegnet uns wieder auf einer Federzeichnung im Fitz William Museum zu Cambridge. Obgleich ihrer Wirkung der Umstand Eintrag thut, dass sie ausgeschnitten ist und dadurch die Reinheit der Kontur verloren hat, zählt sie doch jedenfalls zu den besten altniederländischen Zeichnungen. Wer nicht in der Lage ist, das Gemälde damit zu vergleichen, möchte leicht geneigt sein, in dem Blatt den Originalentwurf zu sehen. Eine Nebeneinanderstellung der beiden Arbeiten lässt aber keinen Zweifel bestehen, dass die Zeichnung zwar eine tüchtige und sorgfältige, aber doch nur eine Kopie ist. Schon die völlige Übereinstimmung muss stutzig machen, sieht man näher zu, so bemerkt man Schwächen, die dem erfindenden Künstler nicht begegnet wären. Der Kopf der Veronica ist leblos, die Augen hier und beim Christus sind ungeschickt gezeichnet, der Gewandung fehlt die Weichheit und Schmiegsamkeit, kompliziertere Faltensysteme sind gänzlich unverstanden. Dieses überaus lehrreiche Beispiel mag da zu doppelter Vorsicht mahnen, wo ein Vergleich zwischen Zeichnung und Bild nicht möglich ist, und ebenso jenen, die auf den Grund so unsicheren Materiales ihre luftigen Hypothesengebäude errichten möchten, zur Warnung dienen.

Die dritte Tafel mit der Dreifaltigkeit bildete offenbar die Aufsenseite eines Altarflügels. Sie ist Grau in Grau gemalt. In einer spitzbogigen Steinnische steht Gottvater im weiten Mantel, das bärtige, mit der Krone bedeckte Haupt geradeaus blickend, den rechten Fufs leicht vorgesetzt. Mit beiden Händen hält er den nackten, nur mit einem Lendentuch bekleideten Körper Christi vor sich. Ohne alle Anstrengung hält er ihn, als wäre der Gottes-

sohn der irdischen Schwere bar. Christus ist nicht tot, obwohl der rechte Arm und die geknickten Beine willenlos herabhängen und das Haupt auf die rechte Schulter gesunken ist. Aber die Augen sind noch offen, die Lippen vom Schmerz verzogen, und die linke Hand greift so energisch nach der Seitenwunde, dass ihre Ränder auseinanderklaffen. Auf des Heilandes linker Schulter sitzt die Taube. Den drei Seiten des Sockels sind die Worte Sancta Trinitas Vnus Deus eingemeifselt.



Meister von Flémalle.
Die heilige Dreieinigkeit.
Städelsches Institut zu Frankfurt a. M.

Die Gesichtstypen wie die Zeichnung des nackten Körpers, vor allem die mageren Beine mit den hochangesetzten Waden sind für den Meister sehr charakteristisch. Gut beobachtet ist der rechte Fufs, der mit der oberen Seite auf dem Sockelrand aufliegend gegen die Ferse gebogen wird, so dass sich die zarte Haut der Mittelsohle zu feinen Falten zusammenschiebt. Das scharfe Seitenlicht bewirkt starke Kontraste. Wir begegnen wieder der Vorliebe des Meisters, die Schlagschatten mannigfach abzustufen, was hier, wo die Motivierung durch verschiedene Lichtquellen fehlt, an Manier grenzt.

In der Erfindung zeugt die Darstellung von glücklichster Inspiration. Wie dem Leichnam des Gekreuzigten, der unter dem Erdenweh zusammenbricht und noch einmal mit einer zuckenden Reflexbewegung nach der Stelle deutet, die den Todesstofs empfing, der unberührte Gleichmut des himmlischen Vaters entgegengestellt ist, das bringt ein dramatisches Element von grofser Kraft in die Trockenheit des dogmatischen Vorwurfes. Der Künstler war sich des Wertes dieser Lösung wohl bewusst. Wir begegnen dieser Komposition mit leichten Umstellungen noch zweimal in seinem Werke. Und ebenso haben sich die Nachahmer dieses Gedankens bemächtigt (dann auch Bellegambe auf dem Mittelstück des Altars von Anchin).

Eine überaus verwandte Darstellung der Dreieinigkeit zeigt der Flügel eines Altarwerkes in der Holyrood Chapel zu Edinburg. Vor allem die Haltung des Christuskörpers und das Greifen der rechten Hand nach der Seitenwunde sind identisch. An einer Beeinflussung des einen Künstlers durch den andern ist nicht zu zweifeln. Die

Frage kann nicht umgangen werden, ob auch hier dem Meister von Flémalle die Priorität gehört, denn das Edinburger Werk wird mit Recht dem Hugo van der Goes zugeschrieben. Goes ist aber eine der unabhängigsten Naturen der altniederländischen Malerei. Auch stimmt diese ergreifende Demonstration des Leidens zu dem herben Charakter seiner Kunst. Dem gegenüber hat der Flémaller mit seinen eklektischen Neigungen einen schweren Stand. Wenn ich mich trotzdem zu seinen Gunsten entscheide, so geschieht es im wesentlichen aus chronologischen Gründen. Die früheste Erwähnung des Hugo van der Goes fällt um mehr als ein Vierteljahrhundert nach dem ersten nachweisbaren Werk unseres Meisters. Auch angenommen, dass dessen Thätigkeit so weit hinaufreichte, erscheint doch eine Anleihe des alten bei dem so viel jüngeren Künstler sehr unwahrscheinlich. Zudem findet sich das fragliche Motiv schon auf dem Aufsenflügel des 1443 datierten Edelheeraltares in St.-Pierre zu Löwen. Es werden später noch Fälle zu erwähnen sein, in denen sich Goes allem Anschein nach von dem Flémaller inspirieren liefs.

Über die ursprüngliche Zusammensetzung des Werkes lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Sehr wahrscheinlich bildeten die Veronica und die Dreifaltigkeit eine einzige Tafel und wurden später auseinandergesägt. Gegenwärtig sind sie parkettiert und von sehr geringer Holzstärke. Etwa doppelt so stark ist die Tafel mit der Maria. Deren Rückseite zeigt, auf Kreidegrund gemalt, Grau in Grau wie die Dreifaltigkeit und in ähnlicher Anordnung eine Schmerzensmutter. Die Ausführung verrät indes eine sehr geringe Hand. Zwei Möglichkeiten sind nun denkbar. Nach der einen hätten wir hier die Flügel eines Triptychons, dessen Mittelstück verschollen ist, vor uns. Da es nicht wahrscheinlich ist, dass der Meister nur die Aufsenseite des einen Flügels selbst besorgt, die des anderen einem Handwerker überlassen, kann man nur eine spätere Übermalung annehmen. Spuren einer älteren Farbschicht sind indes nicht nachweisbar. So gewinnt die Hypothese, das ursprüngliche Werk wäre ein Diptychon gewesen, wesentlich an Kraft. Die Schmerzensmutter mag dann später, als die Tafeln zu den Flügeln eines Altars gemacht wurden, daraufgesetzt worden sein, um ein Pendant für die Dreifaltigkeit zu schaffen. —

Nur das Fragment eines Altarflügels ist Nr. 105. Die Tafel besteht aus Eichenholz, misst 1,33 in der Höhe und 0,91 in der Breite und wurde 1840 vom Legationsrat Pfeilschifer in Mannheim erworben. An einem T-förmigen Kreuze hängt der reuige Schächer. Mit Stricken sind die Ober- und Unterarme und die Beine an das Holz gebunden. Das Haupt lehnt sich wider die linke Schulter, die Lider sind geschlossen, die Stirnhaut ist krampfhaft gerunzelt und dem halbgeöffneten Mund scheint der letzte Todesseufzer zu entfliehen.

Mit Vorliebe hat die nordische Kunst, sobald sie sich ihrer Mittel mächtig fühlte, dem Christus am Kreuz die beiden Schächer gesellt. Hier war keine durch die Tradition und das religiöse Empfinden geheiligte Anordnung zu respektieren. Der Naturalismus, der sich an den sterbenden Gottessohn nur schüchtern heranwagte, konnte an den in Todesqualen sich windenden Verbrechern ungescheut seine Künste spielen lassen. Die Schiefstellung des Kreuzes, die erst von Rubens auch beim Christus angewendet wurde, bot Gelegenheit zu malerischen Überschneidungen. Unerschöpflich war die Erfindungsgabe im Aufsuchen neuer Motive für die Befestigung des Körpers und die daraus folgende mannigfaltige, zum Teil sehr komplizierte Haltung desselben zwang zur äufsersten Ausbeutung der anatomischen Kenntnisse. Nicht immer hielt das Können dem Wollen die Wage. Die wüsten Verrenkungen, in denen sich viele Künstler des XVI Jahrhunderts gefallen, wurden durch das mangel-

hafte Verständnis der Körperformen noch unleidlicher. Dem gegenüber zeigt sich unser Meister als ein Mann von Geschmack und einer überraschenden Sicherheit in der Darstellung des Nackten. Wenn er auch die Muskeln des jugendlichen Leibes etwas summarisch behandelt, so scheint er doch mit der Struktur des Skelettes durchaus vertraut. Das tritt vor allem an der bestimmten und lebendigen Bildung der Gelenke zu Tage, es verleitet ihn auch, die Verschiebung der Knochen an den zerschlagenen Unterschenkeln zu markieren. Ebenso sicher ist er in der Wiedergabe der Hautoberfläche. Wie sie sich spannt, bei den Beugungen zusammenfaltet, unter dem Druck des Strickes staut, verrät das Studium am Modell. Der edel geformte Kopf mit der gebogenen Nase und dem Anflug von Bart steht dem Christus auf der Dreifaltigkeit ganz nahe. Klar und scharf setzt sich der beinahe in vollem Licht modellierte Körper von dem gemusterten Goldgrund ab. Rechts vom Kreuz stehen zwei Männer. Der vordere trägt über einem Panzerhemd einen juwelengeschmückten wasserblauen Mantel und eine ebensolche Binde um das schwarze Kraushaar. Beteuernd legt er die Hand auf die Brust, eine schwere Kriegerhand, die mit ihrem festen Knochenbau, den Adern und Runzeln von grofser plastischer Wirkung ist. Der zweite in rotem Gewand und mit braungelbem, orientalisch gemustertem Turban legt die Linke auf die Schulter seines Genossen und hebt die Rechte — in ihrer Bildung der Hand der Veronica ganz verwandt — staunend empor. Die beiden derben wetterharten Köpfe blicken in gröfster Spannung, die sich durch die hoch-



Meister von Flémalle.
Der reuige Schächer.
Städelsches Institut zu Frankfurt.

gezogenen Brauen und die halbgeöffneten Lippen verrät, nach oben. Ihr Blick streift aber an dem Schächer vorbei nach einem Vorgang aufserhalb des Bildes. Wie schon die ganze Darstellung dafür spricht, dass wir hier nur einen Flügel eines gröfseren Altarwerkes vor uns haben, wird er durch den letzteren Umstand noch besonders als rechter Flügel bestimmt. Indes ist die Tafel nur das Fragment eines solchen. Dass von den beiden Figuren blofs der Oberkörper sichtbar und der braunen Hügellandschaft, durch die sich ein Weg nach einer fernen Niederlassung schlängelt, der Vordergrund fehlt, lässt keinen Zweifel darüber.

Glücklicherweise sind wir über den ursprünglichen Bestand des Werkes diesmal hinreichend unterrichtet. Eine Kopie dieses Altars in bedeutend geringeren Dimensionen hängt unter Nr. 39 in der Galerie der Royal Institution zu Liverpool. Der rechte Flügel giebt das Frankfurter Bild wieder, nur beinahe doppelt so hoch, da der Hauptmann und Longinus in ganzer Figur sichtbar sind. Sie sehen nach dem Mittelbild, wo der Leichnam Christi von Nikodemus und Joseph von Arimathia vom Kreuz herabgelassen wird. Eine knieende, vom Rücken gesehene Frau und ein Mann im Turban strecken ihm ihre Arme entgegen. Links bemühen sich Johannes und zwei Frauen um die zusammengebrochene Mutter Gottes, rechts stehen zwei disputierende Alte. Wehklagende Engel schweben zu Seiten des Kreuzes. Der linke Flügel zeigt den gottlosen Schächer. Auf einem schief in den Steinboden gerammten Baumstamm hängt er vom Rücken gesehen. Nichts, was an die Haltung des Gekreuzigten erinnerte. Die Arme sind über das kurze Querholz straff nach unten gebunden, so dass das Haupt mit der flatternden Augenbinde nach hinten überfällt. Ein kahler Felskegel erhebt sich im Hintergrund, auf dessen halber Höhe ein einsamer Baum steht. Die beiden Figuren aber, die den Vordergrund einnehmen, kehren dem Verbrecher den Rücken und schliefsen ihn so sichtbar von der Gemeinschaft der übrigen Teilnehmer der Tragödie aus. Ergreifend ist die Frauengestalt, die, schmerzversunken dastehend, das Salbgefäfs in der Hand, den dunkeln Mantel über den Kopf gezogen, sich in scharfer Silhouette von der hellen Luft abhebt. Weiter vorn kniet der Stifter, ein bartloser Fünfziger mit scharfem Profil; sein Wappen, ein steigender Löwe auf rotem Grund, befindet sich auf dem anderen Flügel. Der geschlossene Altar zeigte Grau in Grau den Täufer auf dem linken, den hl. Julian auf dem rechten Flügel. Dieser letztere unterscheidet sich dadurch von der Frankfurter Tafel, auf deren Rückseite, zwar ganz verscheuert, noch der obere Teil einer lebensgrofsen Madonna unter einem Baldachin sichtbar ist, deren volles Oval den Typus des Meisters von Flémalle erkennen lässt.

Die Komposition des Triptychons mit ihrer reichen dramatischen Belebung, den Zügen origineller Erfindung, dem starken Stimmungsgehalt ist ein zweifelloses Werk unseres Meisters. Auf ihn deuten der Schnitt der Köpfe, die Zeichnung der nackten Körper, das reiche Kostüm. Die Ausführung aber gehört einer plumpen Kopistenhand. Die Schatten im Fleisch sind schwarz und schwer, die Falten eckig und hart, der Brokat ist unbeholfen wiedergegeben, der Ausdruck karikiert, die langen spitzen Finger sind ohne Bewegung. Ich hebe das hervor, weil das Bild in der Litteratur eine unverdiente und unverständliche Anerkennung gefunden hat. Während sein früherer Besitzer, Roscoe, in ihm ein Werk Memlings sah, teilen George Scharf und Waagen es der Frühzeit des Roger van der Weyden zu. Dieser Meinung schliefst sich Conway in seiner Publikation der Gallery of Art of the Royal Institution, in der auch eine Abbildung des Triptychons enthalten ist, an, und er geht selbst so weit, das Frankfurter Fragment für eine spätere Kopie zu erklären, indem er die gänzlich unhaltbare

Hypothese vertritt, dieses hätte als Flügel zu Rogers Madrider Kreuzabnahme oder einer der zahlreichen Kopien nach ihr gedient. Auf den Gedanken gebracht wurde er durch einen Stich des Bandrollenmeisters, in dem dieser die Kreuzabnahme van der Weydens kopiert, der Komposition aber noch die beiden Schächer hinzugefügt hat. Der böse Schächer ist nun allerdings hier ziemlich treu dem Triptychon des Flémallemeisters entnommen, während der gute die gleiche Figur nur von vorn gesehen zeigt. Gerade die Darstellung der Frankfurter Tafel ist also nicht verwendet. Wie der Bandrollenmeister dazu kam, dem Bilde Rogers eine Figur aus dem Altar des Flémallers einzufügen, darüber wage ich keine Vermutung. Auf keinen Fall darf dieser Umstand dazu verführen, die beiden stilistisch sonst so scharf geschiedenen Werke durcheinanderzumischen.

DIE BILDER IM MUSEO DEL PRADO ZU MADRID

Für die kunsthistorische Einordnung des Meisters ist diese Sammlung wichtiger als irgend eine andere. Sie enthält drei Tafeln von seiner Hand mit vier Darstellungen und aufserdem ein an den Mérode-Altar sich anschliefsendes Werkstattbild.

Das gröfste Interesse bietet *die Stiftung des Kölner Magisters Heinrich von Werl.* Es sind zwei Tafeln, die mit Recht ihren Platz unter den ausgewählten Werken des Saales der Königin Isabella gefunden haben. Im Jahre 1827 kamen sie aus dem Palast von Aranjuez in das Museum, wo sie die Nummern 1352 und 1353 tragen. Sie messen 1,01 m in der Höhe und 0,47 m in der Breite.

In den beiden Tafeln haben wir offenbar die Flügel eines Triptychons zu sehen, dessen Mittelstück verschollen ist. Dafür spricht der Umstand, dass auf der Rückseite von Nr. 1253 (Nr. 1352 ist parkettiert) noch Spuren von Zeichnung und Farben zu sehen sind. Deutlicher unterscheiden sich nur zwei runde Heiligenscheine, zu einer sitzenden gröfseren und zu einer kleineren Figur gehörig, also etwa einer Madonna mit dem Kind auf dem Schofs. Aber auch die Anordnung des linken Flügels zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem entsprechenden des Mérode-Altares; wie dort, kniet auch hier der Stifter vor den Stufen einer geöffneten Thür, durch die er nach dem auf dem Hauptbild sich abspielenden Vorgang blickt. Er ist in die braune Kutte der Franziskaner gekleidet, die von einem weifsen, geknoteten und in eine Quaste endigenden Strick gegürtet wird. An dem nackten Fufs trägt er eine dicksohlige, schwarze Sandale, die Hände sind zum Gebet zusammengefügt. Eine breite, über die Schultern gelegte Kapuze und ein dunkles Käppchen, das die Haare oder das Fehlen derselben verdeckt, vervollständigen das mönchische Kostüm. Zu diesem Habit will der Kopf wenig passen. Jedenfalls hat das Gelübde der Armut keine Spuren darin zurückgelassen. Ein feistes, bartloses Prälatengesicht, kleine, tiefgebettete, blinzelnde Äugelchen, die mit den hochgestellten Brauen und dem in Falten gezogenen Kinn einen erwartungsvoll besorgten Ausdruck haben. Die längliche, fleischige Nase ist gewöhnlich, der Mund wohlgeformt und entbehrt trotz des behaglich andrängenden Wangenfettes und des Grübchens im Doppelkinn nicht der geistigen Belebung. Auf einen feingebildeten Epikureer mehr als auf einen Bettelmönch möchte man raten.

Indes wir kennen den Mann. Die Inschrift am unteren Rande des Bildes giebt einen überaus wertvollen Aufschluss.

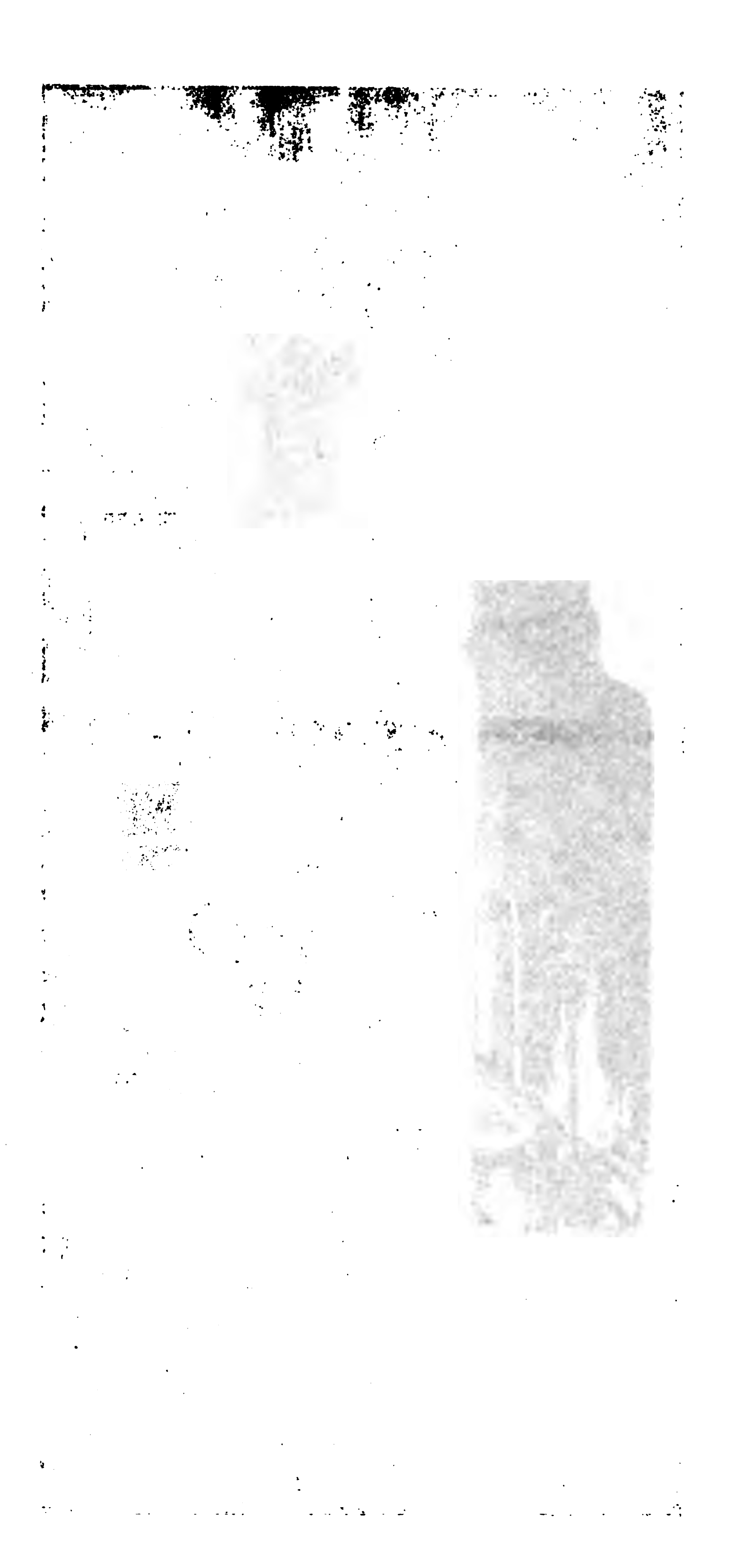
Sie lautet in der Auflösung: Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem ... depingi minister henricus Werlis magister coloniensis. Ein Buchstabe hinter effigiem ist unentzifferbar; er hat ebenso wie das darauf folgende Wort,



MEISTER VON FLEMALLE

JOHANNES DER TÄUFER UND DER STIFTER HEINRICH WERL

IM MUSEO DEL PRADO ZU MADRID



IM MUSEO DEL PRADO ZU MADRID

MEISTER VON FLEMALLE

DIE HEILIGE BARBARA

IM MUSEO DEL PRADO ZU MADRID

das indes wohl richtig depingi gelesen wird, gelitten und scheint neuerdings aufgefrischt worden zu sein. Für den Sinn der Inschrift ist das ohne Belang. Klar ist darin gesagt, dass im Jahre 1438 der kölnische Magister Heinrich von Werl dieses Bild malen liefs.

Der Stifter wird in der Litteratur wiederholt erwähnt, zuletzt in Keufsens im Jahre 1892 erschienenen Kölner Universitätsmatrikel.

Heinrich, gebürtig aus Werl im Herzogtum Westfalen, gehörte dem Orden der minderen Brüder an, in welchem er 32 Jahre lang die Würde eines Provinzialen bekleidete. Er wird zwischen dem 9. Oktober und 20. Dezember 1430 an der Kölner Universität immatrikuliert, zu deren bedeutendsten Lehrern er zählte. Schlagfertigkeit in der Disputation und hervorragendes Rednertalent werden an ihm gerühmt. Er nimmt am Basler Konzil teil und veröffentlicht 1441 eine jetzt im Kölner Stadtarchiv befindliche Schrift über die Stellung des Papstes zur Kirche und den Konzilien, in der er für Eugen IV eintritt. Er schrieb aufserdem Kommentare zu den Sentenzen des Petrus Lombardus, Erklärungen zu verschiedenen biblischen Büchern und Predigten, die nicht weniger elegant als gelehrt waren. Sein Leben beschloss er 1461 als Vorstand des Minoritenklosters zu Osnabrück.

Im Jahre 1438, als Heinrich von Werl sich in der Kraft seines Mannesalters auf den Flügel seines Altarschreins malen liefs, war das Basler Konzil noch im vollen Gang. Wahrscheinlich hatte er aber damals dieser Stadt schon den Rücken gekehrt. Seine spätere litterarische Parteinahme berechtigt uns zu der Vermutung, dass er, wie sein näherer Landsmann Nikolaus von Cusa, zu jenen Theologen gehörte, die sich schon 1437 von dem Konzil, dessen reformatorische Thätigkeit immer mehr in eine kleinliche Oppositionsmacherei gegen das italienische Papsttum ausgeartet war, abgewandt hatten. Nur wird er nicht dem Ruf Eugens nach Ferrara gefolgt, sondern wieder in seine kölnische Heimat zurückgekehrt sein. Der Altar, den er hier stiftete, ist ein lebendiges Zeugnis nicht sowohl seiner Frömmigkeit als vor allem seines hohen Kunstsinnes. Denn es war nicht der nächstbeste Maler, den er mit seinem Auftrag betraute. Oder vielmehr, es war der nächstbeste im wörtlichen Sinn genommen. Es war derjenige, der dem besten, als welcher der burgundische Hofmaler Jan van Eyck damals ohne Zweifel galt, im ganzen Bereich Nieder-Deutschlands zunächst kam in der Pracht des Kolorits, der Zartheit des Helldunkels und der Fähigkeit, eine Individualität in ihrer charakteristischen Bestimmtheit festzuhalten. Weder Roger van der Weyden noch gar Petrus Cristus wären im stande gewesen, ein Bildnis von dieser Lebensfülle und solch malerischer Weichheit zu schaffen. Der Jodocus Vydt auf dem Genter Altarwerk ist das unverkennbare, freilich auch unerreichte Vorbild für das Portrait des Heinrich von Werl gewesen.

Wir werden sehen, dass sich auch in kleineren Zügen die Abhängigkeit von Jan van Eyck nicht verleugnet. Hinter dem Stifter steht als dessen Schutzpatron Johannes der Täufer, mit dem energischen, von wilden Haarmassen umrahmten Antlitz ein wirksamer Gegensatz zu dem blankrasierten Gesicht des geistlichen Herrn. Er trägt ein grauviolettes Untergewand, das das rechte Bein — ein recht schlecht gezeichnetes Bein — bis zur halben Schenkelhöhe nackt lässt. Darüber ein blassroter Mantel, auf dessen Faltenkämmen weifsliche Lichter stehen. In der von dem Mantel bedeckten Linken hält er ein Buch, auf dem das Lamm ruht; die Rechte ist wie zum Segnen erhoben.

Diese Hand fällt durch das eigentümlich Unfreie und nicht ganz Sprechende ihrer Bewegung auf. In der That ist sie aus einem anderen Bilde kopiert, auf dem

ihre Aktion eine durchaus zweckmäfsige war. Sie gehört dem Christus von Rogers Marienaltärchen, der, die Wundmale weisend, seiner Mutter erscheint. Dass die Ähnlichkeit nur zufällig wäre, ist ganz ausgeschlossen. Einen Versuch, diese Hand ihrer veränderten Aufgabe anzupassen, hat der Flémaller doch gemacht. Er hat sie mehr nach vorn geneigt, mehr in die Richtung des erhobenen Unterarmes gebracht, während bei Roger die Hand fast im rechten Winkel an den Arm ansetzt. Die Geste hat dadurch an Geschmeidigkeit verloren, ohne an Ausdrucksfähigkeit wesentlich zu gewinnen. So unglücklich nun auch die Entlehnung erscheint, so verdanken wir ihr wenigstens die Möglichkeit, das Altärchen Rogers genauer zu datieren. Während bisher die Jahreszahl 1445 die obere Grenze für seine Entstehung abgab, muss diese nun bis vor 1438 hinaufgerückt werden.

Sehr eigentümlich ist die Lokalität: ein schmaler, von einem holzverkleideten Tonnengewölbe bedeckter Gang, an dessen Stirnseite ein steinernes Madonnenbild steht. Die linke Seite ist von zwei Fenstern durchbrochen, zwischen denen eine mehr als mannshohe Bretterwand den Raum in zwei Teile halbiert. An diesen Verschlag lehnt sich eine Holzbank, die mit einem blauen Tuch und einem ebensolchen Kissen bedeckt ist. Darüber hängt in blassgelbem Rahmen ein Hohlspiegel, der das vordere Fenster und die Rückansicht der beiden Figuren reflektiert. Zwischen diesen aber sieht man eine geöffnete Thür, durch die ein Franziskaner eintritt, begleitet von einem Knaben, der gleichfalls ein Mönchshabit zu tragen scheint. Das kann nur jemand gemalt haben, dem das gleiche Spiegelkunststück auf dem 4 Jahre zuvor gemalten Verlobungsbild des Arnolfini von Jan van Eyck noch in frischer Erinnerung stand. Durch das Fenster blickt man auf einen grünen Rasenfleck, der von einer rötlichen Mauer mit Zinnenkranz begrenzt wird. Darüber hinaus auf der Landstrafse ein Schimmelreiter in rotem Gewand, ein Kastell mit Kirche an einem Hügel und in der verblauenden Ferne das Schneegebirge.

Vier Wappen sind in die rautenförmig verbleiten Scheiben der oberen Fensteröffnungen eingesetzt. Das erste hat einen silbernen(?) Querbalken mit Sternen in Gold, in dem oberen Feld einen schwarzen schreitenden Löwen. Das zweite zeigt ein geviertetes Schild, zwei Felder mit steigenden Löwen Schwarz in Gold, die zwei anderen Felder Rot. Drei silberne Schilde in Blau hat das dritte Wappen, und das vierte einen schwarzen Adler in Gold. Diese Wappen, deren Bestimmung noch nicht gelungen ist, haben vielleicht nur dekorative Bedeutung.

Hier mag nur kurz darauf hingewiesen werden, dass die Figur des Johannes mit geringen Veränderungen an dem Altar von Ambierle bei Roanne wiederkehrt, auf dessen vier Flügeln der in den Diensten Philipps des Guten stehende Michel de Chaugy sich selbst, seine Gattin und seine Eltern, knieend, von den Schutzheiligen begleitet, hat darstellen lassen. Eine Reproduktion des Altarwerkes, das ich nicht gesehen habe, befindet sich in der Gazette archéologique, 1886. Nach der Mitteilung meines Freundes Herrn Bossy, dem ich eine kleine Photographie des Flügels verdanke, darf an die Autorschaft des Meisters von Flémalle nicht gedacht werden, obwohl auch die Landschaft ihm verwandte Züge aufweist. Gegen die Annahme einer Kopie scheint der Umstand zu sprechen, dass sich der Altar noch an der Stelle befindet, für die er gestiftet worden. Falls er wirklich, wie wahrscheinlich gemacht wird, zwischen 1460 und 1463 zu Brüssel angefertigt wurde, böte er einen weiteren Anhalt für die Lokalisierung der Thätigkeit des Meisters von Flémalle.

Das rechte Flügelbild mit der hl. Barbara schliefst sich hinwieder eng an das Mittelstück des Mérode-Altars an. Der grofse Kamin an der Wand, die lange,

gotische Holzbank davor sind mit geringen Veränderungen von dort herübergenommen oder dorthin übertragen worden, um das wahrscheinliche zeitliche Verhältnis der beiden Darstellungen zu berücksichtigen. Nur sitzt die Heilige hier wirklich auf der Bank, die mit einem roten Tuch und roten Kissen bedeckt ist. Sie liest in einem Buch, das sie mit beiden Händen frei vor sich hält. Das Augenblickliche der Situation ist mit gröfster Lebendigkeit wiedergegeben. Ihr schöner Kopf, von dem frei wallenden Haar umrahmt, ist etwas zur Seite geneigt, die leicht geöffneten Lippen scheinen sich zu bewegen, zwei Finger der rechten Hand haben eine Seite erfasst, um sie ohne Verzögerung umblättern zu können. Das blaue Gewand ist über das Knie zurückgeschlagen und lässt das graue Pelzfutter und den Unterrock von rotem Goldbrokat sehen; der weite, grüne Mantel breitet sich über die Fufsbodenfliesen hin. Vor dem Kaminmantel, der zur Holzdecke aufsteigt, ist die Statuette der Dreieinigkeit angebracht: Gottvater hält stehend den Gekreuzigten vor sich. Auf einem niederen Klappstuhl eine Zinnkanne, in der eine blauviolette Schwertlilie steckt. Ein lustiges Feuer prasselt im Kamin und rötet mit seinem Schein die Bank, den eisernen Kaminständer und spiegelt sich in der Kanne und Schüssel aus Messing, die auf einem gotischen Stollenschrank stehen. Über diesem letzteren hängt von einer Holzrolle ein Handtuch herab, das wieder einen doppelten Schlagschatten wirft.

Durch das geöffnete Fenster im Hintergrund sieht man auf ein bescheidenes Stückchen Landschaft, in der der Kerkerturm der Heiligen errichtet wird. Mit Hilfe eines Kranes winden Arbeiter Steinblöcke hinauf, andere sind unten beschäftigt. Eine blau- und eine rotgekleidete Frau mit langen Schleppen folgen einem Mann, der den Bauleuten Befehle zu geben scheint. Weiter vorn trabt ein Schimmelreiter auf der Landstrafse, in der Ferne blicken über einen Hügel die Türme einer Stadt herüber, und weifse Haufenwolken schweben über dem blauen Bergzug, der den Horizont beschliefst.

Das Helldunkel ist mit grofser Sicherheit gehandhabt, zur feinsten Wirkung ist es in der Modellierung der Köpfe gesteigert, deren frisches Inkarnat überaus zart abgestufte graue Schattentöne umspielen. Dieses und die kräftige harmonische Färbung, die lebendige Menschenschilderung, die eingehende und doch ganz malerische Durchbildung des Raumes, das schlichte Landschaftsbild stellen die Malereien dicht neben die reifsten Werke des Jan van Eyck. Unter seinem Namen hängen sie auch heute noch im Pradomuseum, nachdem sie schon Passavant[1]) der älteren Schule des van Eyck, speciell einem Schüler des Hubert zugewiesen. Auch Crowe und Cavalcaselle[2]) kommen über diese allgemeine Klassifizierung nicht hinaus, werden aber besonders an Petrus Cristus und die rheinische Schule erinnert. —

Dem Roger van der Weyden dagegen schreibt der Katalog ein anderes Bild unseres Meisters zu, das sich unter der Nummer 1817*a* im Erdgeschoss des Pradomuseums befindet. Die auf beiden Seiten bemalte Eichenholztafel ist 0,78 m hoch und 0,90 m breit. Auf der Vorderseite ist die *Vermählung der Maria* dargestellt.

Ich wüsste kein zweites Bild der Zeit von gleich origineller, fast wunderlicher Anordnung zu nennen. Ein schräg gestelltes Kirchenportal in flamboyanter Gotik, mit reichem plastischem Schmuck in den kleinen Tabernakelnischen teilt die Tafel in zwei ungleiche Hälften. In der vorderen rechten Ecke des Bildes, unter und vor dem Thorbogen spielt sich der Hauptvorgang ab. Eine dichte Menge von zum Teil gleich-

[1]) Die christl. Kunst in Spanien. S. 128.

[2]) Gesch. d. altniederl. Malerei. D. A. S. 153.

gültigen, zum Teil schwatzenden Zuschauern, Männern und Frauen, in morgenländischem und flandrischem Kostüm, drängt sich um die Vermählungsgruppe. In jungfräulicher Anmut steht Maria da, den Blick gesenkt, das holdselige Antlitz leicht geneigt; das königliche Diadem auf dem frei wallenden, hellblonden Haar, die juwelengeschmückte Agraffe unter dem Brustausschnitt scheinen die Demut ihrer Haltung noch zu vertiefen. Über einem roten Unterkleid trägt sie ein dunkelgrünes Gewand. Sie hat ihre Hand in die des Joseph gelegt, der, den blühenden Stab in der Linken, etwas erhöht zwischen ihr und dem Priester steht. Mit einer an Bosch gemahnenden Verwegenheit ist der Bräutigam wider Willen gezeichnet. Das greisenhafte Antlitz in den Gewandkragen versunken, bartlos, kurz geschorenes weifses Haar auf dem runden Schädel, die Augen in tiefen Höhlen liegend, ein zahnloser Mund mit schlaff vorhängender Unterlippe. Aber auch das Modell des Hohenpriesters ist nicht höher gegriffen. Ein schwammiges, hässliches Gesicht von beschränktem Ausdruck auf kurzem Fetthals sitzend. Er ist in vollem Ornat, die rote, mit Goldborten geschmückte Spitzhaube auf dem Kopf, in der Linken hält er das Pallium über den Händen des Paares, die Rechte segnet. Unter den Zuschauern fallen der matronenhafte Kopf der hl. Anna auf und im Hintergrund links eine Gruppe von drei Männern, deren scharf geschnittene Züge über den Ton ihrer medisanten Unterhaltung keinen Zweifel lassen. Ganz vorn stehen zwei Figuren, vom Rücken gesehen, eine Frau in gelblichem, grün- und rotgestreiftem Turban, die mit der einen Hand das kirschrote Gewand über den pelzverbrämten Unterrock emporzieht, und ein weifsgekleideter Chorknabe mit ausgestreckten Armen, als wollte er ein Rauchfass schwingen.

Dieses Kirchenportal ist der weitestgediehene Teil eines Neubaues, von dem sonst nicht viel mehr als einige Pfeilersockel aus dem Boden emporgewachsen sind. Durch die doppelte Thüröffnung blickt man noch in die gelbgrüne Hügellandschaft hinaus, die auch rechts und links neben dem Portal sichtbar wird. Die gotische Kathedrale soll das alte romanische Rundtempelchen umschliefsen, das bis zur Vollendung des neuen Gotteshauses seinem Zweck erhalten bleibt. In den Mittelgrund gerückt nimmt dieses Tempelchen die linke Hälfte des Bildes ein. Die Rundbogen gewähren Einblick in das Innere, wo der Oberpriester, von den Freiern des Landes umgeben, vor dem Altar in die Kniee gesunken ist, um das Zeichen vom Himmel zu erflehen. Aber schon ist das Wunder geschehen; Josephs dürrer Stab hat Blüten getrieben. Und nun kommt ein Zug, der das dramatische Talent und die frische Erfindungsgabe unseres Meisters in hellstes Licht setzt. Was die Legende als undarstellbare Zwiesprache giebt, das Widerstreben des greisen Bräutigams gegen die unbequeme Würde, erscheint hier in lebendigste Handlung umgesetzt. Joseph sucht sich heimlich aus der Versammlung wegzustehlen. Schon hat er die Schwelle überschritten, da wird er von zwei Männern festgehalten. Der eine hebt den Zipfel seines Mantels empor, unter dem er den blühenden Stab versteckt hatte, der andere sucht ihm diesen zu entreifsen. Eine Frau in orientalischer Tracht, vom Rücken gesehen, weist mit lebhafter Gebärde die Freier auf den Vorgang hin, von denen zwei in gröfster Erregung herbeistürzen.

Eine absonderliche Ausgeburt der architektonischen Phantasie unseres Meisters ist das Rundtempelchen. Die flache Kuppel wird von acht Säulen gestützt, deren Schäfte jeder in anderer Weise dekoriert ist, mit Flechtwerk, mit gewundenen, gebrochenen, im Zickzack geführten Kannelierungen. An den Kapitälen finden sich Reliefdarstellungen aus dem Alten Testament und ebensolche in den spitzgiebligen Aufsätzen, die sich über den Zwickeln der flachen Bogen erheben. Nur drei der

Interkolumnien sind geöffnet, die übrigen werden von bemalten Glasfenstern mit Scenen aus der Schöpfungsgeschichte abgeschlossen. So ruht eine farbige Dämmerung über der Gruppe der Betenden im Hintergrund, während das eigentliche Drama mit seinem kecken Realismus im kühlen Schein des Tages sich abspielt. Kühl ist auch die Färbung der Architektur, Säulen und Kuppeldach grünlich, das übrige grau, wogegen der Kalkstein des gotischen Baues wie von südlicher Sonne durchglüht erscheint, was Justi geradezu an spanische Vorbilder denken lässt.[1])

Die koloristische Behandlung zeigt durchweg die wohlbekannte Eigenart unseres Künstlers. Starkes Helldunkel, kreidige Lichter, etwas bunte Farben, Vorliebe für orientalische Tracht und Stoffe mit Verwendung wirklichen Goldes. Indes steht das Bild an künstlerischer Vollendung keineswegs auf der Höhe der Flügel vom Werl-Triptychon. Die harten Schatten, das stumpfe Blau, das Schwarzgrün der Gräser und Kräuter sind auf Rechnung der Nachdunkelung zu setzen. Aber der Modellierung der Köpfe und Hände fehlt die Weichheit; die Charakterisierung der Stoffe, vor allem des Pelzwerkes, ist oberflächlich, die farbigen Glasscheiben sind ohne Leuchtkraft gleich bemaltem Papier.

So originell die Anordnung dieser Tafel mit ihrer Doppeldarstellung erscheint, das ausschliefsliche Eigentum unseres Meisters ist sie dennoch nicht. In einem Seitenschiff der Kathedrale von Antwerpen hängt unter dem Namen des Roger van der Weyden ein Gemälde, in dem wir wohl eine Vorstufe zu demjenigen des Pradomuseums sehen dürfen. Die Analogien sind ziemlich weitgehend, ohne irgendwo den Charakter von Kopien anzunehmen. Auch hier findet die Vermählung rechts im Vordergrund vor einem gotischen Kirchenportal statt. Die Gruppierung der drei Hauptfiguren ist die gleiche, nur haben der Hohepriester und Joseph ihre Plätze getauscht. Selbst die vom Rücken gesehene Zuschauerin mit dem herabhängenden Zopf fehlt nicht, sie steht aber ganz rechts und mehr zur Seite gewendet, mit veränderter Handhaltung. Die linke Hälfte der Tafel nimmt wie dort das Stabwunder ein. Der Priester kniet am Altar, Joseph sucht sich aus dem Kreis der Freier davon zu machen, wird aber zurückgehalten. Im einzelnen herrscht hier noch weniger Übereinstimmung. Völlig verschieden sogar ist die Lokalität: das hohe gotische Schiff der Kirche, vor deren Portal die Vermählungsceremonie sich abspielt. Die Ähnlichkeit dieses Kirchenschiffes, das sich nach vorn mit einem Spitzbogen öffnet, dessen Gewölberippen auf schlanken Säulen aufsitzen und das sich so malerisch verkürzt mit demjenigen auf dem Mittelbild von Rogers Sakramentsaltar, ist in die Augen springend. Dies und das Stückchen Landschaft zur Rechten, mehr noch als der Charakter der Figuren, lassen die Zuschreibung des Antwerpener Bildes an van der Weyden verständlich und verständig erscheinen. Die Eigenhändigkeit muss bei der geringen Qualität der Arbeit freilich bezweifelt werden, während die Komposition des Meisters durchaus würdig ist.

Wie der Flémaller die Anregung des Brüssler Stadtmalers verarbeitet und worin er von seinem Vorbild abweicht, wirft ein scharfes Licht auf seine Eigenart. Die malerische Anordnung des Kircheninterieurs hatte Roger selbst der kleinen Kirchenmadonna von Jan van Eyck abgeschaut. Die durch den doppelten Vorgang nötige Teilung der Bühne, die gleichzeitig die Innen- und Aufsenseite des Bauwerkes sichtbar macht, zwingt ihn zur Annahme eines ideellen Querschnittes durch die Architektur. Dieses primitive Auskunftsmittel widerstrebt dem Wirklichkeitssinn des Meisters von Flémalle, und mit grofser Kühnheit, aber durchaus rationell teilt er seine Tafel durch

[1]) Siehe Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII, 168.

den im Entstehen begriffenen Portalbau, neben dem man auf das alte Tempelchen, den Schauplatz des zweiten Vorganges, blicken kann. Nicht minder naturalistisch verfährt er bei der Schilderung der heiligen Scenen und wählt selbst drastische Mittel zur Steigerung des Eindrucks. Um die königliche Hoheit der Maria hervorzuheben, umgiebt er sie mit Gesichtern von ausgesuchter Hässlichkeit. Auf die Mannigfaltigkeit des physiognomischen Ausdrucks wurde schon oben hingewiesen. Die Statistenlahmheit der Freier auf dem Antwerpener Bild weicht hier einem fast stürmischen dramatischen Leben voll gut beobachteter Züge. —

Die Rückseite der Tafel zeigt Grau in Grau, in viereckigen, von gotischen Halbsäulen flankierten Nischen, auf Sockeln stehend, zwei Heiligenfiguren. Links Jacobus der Ältere, barfufs, mit Pilgerstab und Tasche. Der weite Mantel wird von der verhüllten Linken emporgerafft. Der energische Kopf mit dem langwallenden geteilten Bart, die feste statuarische Haltung weckt unmittelbar die Erinnerung an Klaus Sluters Moses. Dieser strengen Gröfse gegenüber ist die Figur der hl. Klara von entzückender Anmut. Das lieblich ernste Antlitz mit dem niedergeschlagenen Blick, von einem nonnenartigen Kopfputz umrahmt, die Linke, die die Monstranz hält, vom Mantel bedeckt, um das Allerheiligste durch keine Berührung zu entweihen, der schlanke Körper von prachtvollen Faltenmassen umflossen.

Nach der iberischen Halbinsel weisen die beiden Heiligen. Bei Jakob von Compostela, dem Überwinder der Mauren, dem Nationalheiligen der Spanier, ist die Sache nicht zweifelhaft, aber auch Klara von Assisi, die Friedrichs II Sarazenenscharen von der Schwelle ihres Klosters scheuchte, mag als Kämpferin wider den Islam bei der spanischen Devotion in gutem Geruch gestanden haben. Daraus Schlüsse auf den Entstehungsort des Werkes, oder gar die Herkunft des Malers ziehen zu wollen, wäre allzu gewagt. Nur das ist sicher, dass das Bild nicht durch die Zufälle des Kunsthandels nach Spanien verschlagen wurde, sondern wirklich für dieses Land gemalt war.

In demselben Raume zwar, aber getrennt von diesem Bilde und unter der allgemeinen Bezeichnung Escuela flamenca del XV, hängt eine Tafel (Nr. 1853), die wohl sicher mit ihm vereint einst ein Diptychon gebildet hat. Die Mafse, 0,76 h. und 0,70 br., sind zwar um weniges geringer, aber das Fehlen des alten Rahmens und der Umstand, dass die Tafel bis zum äufsersten Rande bemalt ist, lässt eine spätere Verkleinerung mit Bestimmtheit annehmen. Beide Stücke stammen aus dem Kloster des Escorial, aber nur von dem ersteren allerdings scheint die Herkunft aus der alten Sammlung des Marques de Leganés nachgewiesen. Dargestellt ist *der englische Grufs*. In einer gotischen Halle, die sich mit weitem Bogen nach vorn öffnet, sitzt Maria in einem Buche lesend. Sie hat ein tiefdunkelblaues Gewand mit goldenen Verzierungen. Das rötlichblonde, sehr helle Haar fällt frei auf die Schulter. An der Schwelle der Seitenthür links, aber noch aufserhalb des Raumes, ist der Engel ins Knie gesunken. Ein weiter mattroter Mantel umhüllt ihn, in der Rechten hält er das Zepter. Die Jungfrau und der Engel sind in der Stellung wie im Typus aus dem Mittelbild des Mérode-Altares treu abgeschrieben. Vor Maria steht ein Majolikatopf mit einer Lilie, hinter ihr eine Bank mit roten Kissen, und darüber hängt ein geöffnetes Wandschränkchen, in dem sich allerlei Gerät befindet. Im Hintergrund blickt man in das Schiff einer Kirche, deren Façade über die flachbogige Vorhalle emporwächst. Links oben erscheint auf dem blassen Himmel ganz in Gold die Halbfigur Gottvaters, von Engeln umgeben. Goldstrahlen gehen von ihm zur Maria nieder, deren Haupt ein Strahlennimbus umglänzt. Die Anordnung der Architektur auf dieser Tafel schliefst

sich noch enger als diejenige auf der Vermählungsdarstellung der obengenannten Antwerpener Kopie nach Roger van der Weyden an.

Weniger noch als die Vermählung zeigt die Verkündigung den Meister in seinem vollen Können. Zwar die Behandlung der Architektur, die Wiedergabe des gemalten Glasfensters, der Himmel verraten dieselbe Hand. Aber die flaue Zeichnung, die energielose Modellierung, die Stumpfheit des Kolorites lassen den Gedanken an eine blofse Werkstattarbeit nicht ungerechtfertigt erscheinen. Eine befriedigende Antwort ist erst nach einer sorgfältigen Reinigung des Bildes zu erwarten.

Die Vermählung der Maria figuriert in dem Inventar der Galerie Leganés als Obra del maestro Rugier. Madrazo lässt sie diesem Meister unter ausdrücklicher Berufung auf die beiden früheren Triptychen Rogers in der Berliner Galerie. Passavant ist wohl der erste, der das Bild in die kunsthistorische Litteratur einführt.[1] Er erkennt richtig seine Beziehung zu der später zu erwähnenden Epiphanie im Museum zu Berlin und schreibt es demgemäfs, der Taufe Waagens für dieses letztere folgend, einem niederdeutschen Meister, dem »Johann von Köln in Zwoll« zu. Dagegen übersieht er dessen Stilgleichheit mit der Verkündigung, die er nur ganz allgemein für die deutsche Schule aus dem letzten Drittel des XV Jahrhunderts in Anspruch nimmt. Waagen widerspricht nach seinem Besuch in Madrid ausdrücklich den Passavantschen Bestimmungen,[2] die er früher in sein Handbuch (I, 167) aufgenommen hatte. Er ist voll des Lobes über das Vermählungsbild, das er für niederländisch und dem Meister von Zwoll weit überlegen hält. Den englischen Grufs aber versetzt er wieder in die spätere Schule der Eyck. Diesem Vorgang folgen Crowe und Cavalcaselle (D. A. S. 162), indem sie das Bild den dem G. v. d. Meire zugeschriebenen Werken anreihen. Die Verlobung lassen sie unerwähnt.

Von den Neueren möchte Bredius in dem Meister des Verlobungsbildes einen holländischen Quattrocentisten aus der Nachfolge Ouwaters erkennen, während Justi, wie schon gesagt, an eine Kreuzung niederländischer und spanischer Eigenart denkt. Hymans hat in seinem Bericht über das Pradomuseum sowohl diese beiden Bilder wie die Flügel vom Triptychon des Werl ganz richtig mit dem Meister des Mérode-Altars in Beziehung gebracht.[3]

DIE BILDER IN DER LONDONER NATIONAL-GALERIE

Die National Gallery besitzt drei Werke unseres Meisters.[4] Sie stammen aus der Sammlung Beaucousin zu Paris, die im Jahre 1860 angekauft worden war. Nur eins scheint sich weiter zurückverfolgen zu lassen bis in die Sammlung des Königs von Holland und in diejenige Karls I von England. Es ist zugleich das bedeutendste von ihnen und ein in jeder Beziehung merkwürdiges Gemälde.

Der *Tod der Maria* trägt die Nummer 658 und ist noch unter der Bezeichnung deutsche Schule belassen, obwohl die neueren Kataloge die niederländische Ab-

[1] Die christl. Kunst in Spanien, S. 141.

[2] Zahn, Jahrb. f. Kunstw. I, 49.

[3] Gazette des Beaux-Arts 1893. I, S. 383 u. ff. Nur aus Versehen wohl nimmt er auch den Brunnen des Lebens, eine zweifellose Kopie nach Jan van Eyck, für unseren Meister in Anspruch. Der gleiche lapsus oculi begegnet ihm bei einem anderen Bilde Jans, den Marieen am Grabe in der Sammlung von Sir Francis Cook zu Richmond.

[4] Von Braun photographiert.

stammung nicht mehr anzweifeln. Eichenholz, h. 15", br. 13½", die oberen Ecken abgeschrägt. Lang hingestreckt liegt die Sterbende auf der Purpurdecke ihres Bettes. Die Hände ruhen gefaltet auf ihrem Körper, den ein tiefblaues Gewand umhüllt. Der von einem weifsen Tuch umrahmte Kopf wird von einem hohen Polster gestützt. Nicht als Tröster scheint der Tod an sie heranzutreten. Die edeln Züge der Schmerzensreichen krampfen sich im letzten Schmerz zusammen. Von dem Schauer des Augenblicks tief ergriffen, haben sich die Apostel um ihr Lager geschart. Ihr zunächst stehen der jüngste und der älteste, Johannes und Petrus. Es sind die einzigen, die sich benennen lassen. Der Evangelist im lockigen Blondhaar drückt mit der einen Hand die Totenkerze in ihre Hände und hebt die andere sanft und besänftigend zu ihrem Haupt empor. Ihm gegenüber steht Petrus in weifser, gegürteter Kutte mit kurzem Vollbart und einem Haarkranz um den Kahlschädel. Die Linke hält das auf dem Bett liegende Buch geöffnet, die Rechte greift über sie hinweg und taucht den Weihwedel in den Kessel, den ein knieender Apostel darreicht. Es ist eine sonderbar gezwungene Stellung und doch lebendig beobachtet. Ein vierter hockt daneben, die Kapuze über den Kopf gezogen, und lässt die Perlen des Rosenkranzes durch seine Finger laufen. Einer ist betend in die Kniee gesunken, und ein anderer presst in seinem Schmerz die gefalteten Hände zusammen. Am Fufsende des Bettes kauert ein schöner Greis mit wallendem Silberhaar und Bart. Meisterhaft geschildert ist das Apostelpaar, das hinter diesem steht. Mit vollen Backen bläst der eine in das Rauchfass, während sein Genosse, der eben aus einer Schale die Myrrhen auf die Glut geschüttet, sein Antlitz mit ängstlicher Spannung nach der Sterbenden umwendet. Die sonderbarste Figur aber des Bildes ist der Jünger, der vorn in der Mitte steht und die Reihe der Knieenden und Kauernden unterbricht. Nur um Haupteshöhe ragt er über diese hinaus, trotzdem er steht, ein zwerghaftes Gewächs, das der Künstler in bizarrer Laune zwischen diese würdige Gesellschaft gepflanzt hat. Auf dem kurzen Körper sitzt ein mächtiger Kopf, bartlos, aber von dichtem, schwarzem Kraushaar bedeckt. Mit hochgezogenen Brauen blickt der Mann durch einen Kneifer, der vorn auf die Nasenspitze geklemmt ist, auf ein Brevier, das er mit beiden Händen vor sich hält. Die Kutte, die für ein anderes Maafs berechnet war, schleppt lang am Boden hin, und aus dem Taschenschlitz, der bis unter das Knie reicht, hängt das Ende des Rosenkranzes heraus.

Zu Häupten Marias schwebt Gottvater mit Krone und Zepter in einer Strahlenglorie. Er ist von vier Engeln umgeben. Die beiden vordersten halten einen Lilienstengel und ein Kreuz und zwischen sich ein Leintuch, in dem die Seele der Entschlafenen zum Himmel getragen werden soll.[1])

Auf dem bunten Steinboden liegt vorn ein ledergebundener Foliant, hinten links steht ein Schrank mit zusammengefaltetem Handtuch, einer weitbauchigen Wasserflasche, einem Krug und Messingleuchter. Im Hintergrund öffnet sich das Gemach mit einem weiten flachen Bogen auf einen holzgedeckten Vorraum, in dem eine Ampel hängt und dessen Rückwand ein Fenster durchbricht. Über eine niedere zinnenbekrönte Mauer blickt man auf einen etwas öden Stadtplatz, der von der hellen Abendsonne beschienen ist. Die paar Figürchen und der Brunnen werfen lange Schatten. Ein schmaler Lichtstreif liegt auf dem Fenstersims; kein Sonnenstrahl dringt von hier

---

[1]) Émile Galichon, der das Bild in der Gazette des Beaux-Arts 1859 p. 59 bespricht, wo sich auch eine flüchtige Radierung nach ihm befindet, bezeichnet das weifse Linnen als symbole de la virginité.

in das Gemach. Das scharfe Seitenlicht, das den dämmerigen Sterberaum aufhellt, fällt von links her ein. Es breitet sich voll über das Antlitz der Gottesmutter, aber streift nur leicht Wangen und Stirnen der abgewandten Apostelköpfe. Das tiefe Helldunkel, aus dem diese herausmodelliert sind, steigert in aufserordentlicher Weise die Energie der wetterharten Züge. Diese starken Gegensätze von dunkeln, beinahe schwarzen Schatten und kreidigen Lichtern, die intensive kühle Färbung, in der Rot, Grün und Blau neben Gelbbraun und Violett vorherrschen, würden schon vernehmlich genug für unseren Meister sprechen. Dazu kommen noch die nahe Verwandtschaft einiger Apostelköpfe mit dem Joseph des Mérode-Altars, die harte Zeichnung der Hände und der ganz und gar nicht schablonenhafte Faltenwurf, endlich das Eycksche Stadtbild. Das Kostüm ist freilich viel einfacher als sonst bei ihm, ohne orientalische Phantastik, ohne Verwendung von Pinselgold. Aber diese Abweichung ist hinreichend durch den Gegenstand motiviert.

Bode war der erste, der das Bild seinem wahren Urheber zurückgab.[1]) Bis dahin ging es, wenn auch nicht unbestritten, als Werk des Schongauer. Unter diesem Namen steht es schon in dem Katalog der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland. Crowe und Cavalcaselle[2]) halten die Bestimmung aufrecht, und Waagen[3]) hält es geradezu »für das früheste und zugleich für das schönste auf uns gekommene Gemälde von ihm«.

Zwei kleine Bilder, die zunächst wie Kopien nach der Londoner Darstellung erscheinen, bieten ein ganz besonderes Interesse. Das eine kam aus der Sammlung Sciarra in das Berliner Museum (Nr. 538B), das andere befindet sich im Rudolfinum zu Prag (Nr. 501). Sie weisen untereinander ganz geringe Verschiedenheiten auf, die nachher erwähnt werden sollen. Dagegen weichen sie in sehr eigentümlicher Weise von dem Bilde der National Gallery ab. Übereinstimmend mit diesem ist nur die Anordnung der Figuren, ihre Haltung und Gewandung. Aber schon die Räumlichkeit ist eine andere. Statt der weiten steingepflasterten Halle mit dem Blick in die Tiefe und ins Freie spielt sich hier die Scene auf einem roh gezimmerten Bretterboden unter dem Baldachin des Himmelbettes ab, dessen Vorhänge den Hintergrund abschliefsen. Für Gottvater mit seinen Engeln ist hier kein Platz, dafür hängt über der Holzvertäfelung am Kopfende von Marias Lagerstätte die Ampel. Der seitliche Lichteinfall erscheint hier ausdrücklich durch ein in der linken Wand angebrachtes Fenster motiviert, wird aber merkwürdigerweise für die Modellierung nicht konsequent verwertet. Die Köpfe stehen sämtlich in vollem Licht. Haben sie so die Energie der Helldunkelbehandlung eingebüfst, so fehlt ihnen auch der Reichtum individueller Charakterzüge, die Differenzierung nach Alter und Temperament, die dem Londoner Bild eine so packende Wirkung verleihen. Ein Typus herrscht im wesentlichen, derbe Züge mit fleischiger gebogener Nase und spärlichem Vollbart, und ebenso eintönig, ohne bestimmtes Leben, ist der Ausdruck. Das Seltsame ist nun, dass diese Typen trotz ihrer Geistlosigkeit und Banalität eine unverkennbare Verwandtschaft mit den Männerköpfen des Hugo van der Goes aufweisen. An Goes erinnern ferner die plumpen, in der Bewegung gebundenen Hände. Die neuere Kritik hat denn auch sowohl das Sciarrasche wie das Prager Bild mit Goes in Verbindung gebracht. Dass etwa eins dieser Werke von dem Meister selbst herstammen könnte, erscheint nach der oben

[1]) Gazette des Beaux-Arts 1887. I, 218.
[2]) Early Flemish painters p. 324.
[3]) Handb. d. deutschen und niederl. Malerschulen I, 176.

gegebenen Charakteristik ganz ausgeschlossen, wurde meines Wissens auch nicht behauptet. Beide tragen vielmehr alle Anzeichen von Kopien an sich. Es fragt sich nur, hat dem Kopisten ein Original des Hugo van der Goes oder das Bild der National Gallery zur Vorlage gedient. Denn es wäre immerhin denkbar, dass sich einem Maler Goesscher Schulung die Typen des Flémaller Meisters unter der Hand in solche verwandelten, die vielmehr im Charakter seines eigenen Lehrers sind. Sehr wahrscheinlich ist diese Annahme freilich nicht. Sie wird überdies hinfällig durch die Erkenntnis, dass der Kopist keinesfalls mehr, auch im weitesten Sinne nicht, unter die Schüler des Goes gerechnet werden kann. Er ist ein Maler, dessen Hauptthätigkeit gegen die Mitte des XVI Jahrhunderts fällt und in dessen Werk Kopien nach Dürer, Schongauer, Lucas van Leyden einen breiten Raum einnehmen.[1] Er hat also auch Goes kopiert, möchte man schliefsen.

Nehmen wir als Vorlage der beiden Kopien ein Gemälde von Goes an, so entsteht die weitere, nicht minder wichtige Frage nach dem Verhältnis dieses zu der Tafel des Flémaller Meisters. Eine ähnliche Frage wurde schon oben gelegentlich der Frankfurter Dreieinigkeit gestellt und aus chronologischen Erwägungen zu Gunsten der letzteren entschieden. Dieselben Argumente gelten auch hier. In der That hat der Londoner Marientod einen so altertümlichen Charakter, ist namentlich das Städtebild im Hintergrund so durchaus Eyckisch, dass eine Entstehung nach 1460 ausgeschlossen erscheint. Und so wenig skrupulös wir auch den Flémaller kennen, wenn ihm ein Bewegungsmotiv, ein Kompositionsgedanke in die Augen sticht, als sklavischer Nachahmer hat er sich nie gezeigt. Er entlehnt wohl, aber er kopiert nie.

Ist es also Hugo van der Goes, der den anderen kopiert hat? Das chronologische Hindernis fällt freilich weg. Aber hier sprechen Gründe, die aus dem Wesen des Künstlers entnommen werden, noch weit stärker als bei jenem gegen eine solche Annahme. So interessant es wäre, wenn die kleinen Bildchen von einem verschollenen Werke des Meisters erzählten, dass er sich uns hierbei als Kopist enthüllte, würde doch einen zweifelhaften Gewinn für die Charakteristik dieses eigenartigsten unter den nacheyckischen Niederländern bedeuten.

Vielleicht bietet sich aber noch ein Ausweg aus dem Dilemma, der die Ehre der beiden Meister unangetastet lässt, wenn wir uns erinnern, dass schon ein Bild existiert, auf dem Hugo van der Goes den Tod der Maria dargestellt hat. Die Tafel

---

[1]) Den Namen dieses Malers fanden Herr Dr. A. Goldschmidt und ich unabhängig voneinander schon vor mehreren Jahren auf einem kleinen Bildchen der Sammlung Carrand im Museo nazionale zu Florenz. Es stellt Christus in der Vorhölle dar und trägt die Bezeichnung Marcelius Koffermâs fe. Ein zweites, Marcelius coffermans pinxit 1568 bezeichnetes Bild, eine fast lebensgrofse büfsende Magdalena, befand sich 1892 auf der Exposicion historico europea zu Madrid (s. auch Hymans in der Gazette des Beaux-Arts 1894 p. 168). Herrn Dr. Goldschmidt verdanke ich den Hinweis, dass der Name des Malers in den Liggeren der Antwerpener Lucasgilde (s. Rombouts und van Lerius I, 165, 188, 260) vorkommt. 1849 wird Marcelis Coffermans (auch die Form Coffermaker findet sich) als Freimeister in die Gilde aufgenommen. Im Jahre 1575 wird ihm der Empfang eines Vermächtnisses bestätigt, den seine Frau Elisabeth für die Kirche St.-Jacques bestimmt hatte. Seine Tochter Isabella war gleichfalls Malerin. Es verlohnte sich wohl, die Werke dieses betriebsamen, durch seine archaistischen Neigungen nicht uninteressanten Künstlers, der in fast allen gröfseren und vielen der kleineren Sammlungen vertreten und den Kennern der altniederländischen Malerei wohl vertraut ist, einmal zusammenzustellen.

befindet sich in der Akademie zu Brügge und gehört zu seinen bedeutendsten und sorgfältigsten, wenn auch nicht anziehendsten Schöpfungen. Ein Blick darauf genügt, um zu erkennen, dass Goes in der That mit dem Werk des älteren Meisters vertraut gewesen sein muss. Das auffallende Motiv des am Boden sitzenden Apostels, der mit der linken Hand am Bettrand eine Stütze sucht, um sich zu erheben, kehrt hier wieder, wenn auch, namentlich in der Haltung des Beines, verändert. Alles übrige ist völlig frei gestaltet, die Komposition geht nicht in die Breite, sondern in die Tiefe. Die Jünger sind von leidenschaftlicher Bewegung ergriffen, Maria blickt gebrochenen Auges nach oben, von wo, statt des strengen Gottvaters auf dem Londoner Bild, Christus mit ausgebreiteten Armen von zwei Engeln begleitet stürmisch herniederschwebt.

Aber noch etwas fällt auf, das ist die überraschende Ähnlichkeit verschiedener Apostelköpfe mit denen auf den Prag-Berliner Bildchen. Und bei näherem Zusehen gewahrt man Übereinstimmungen auch in nebensächlichen Dingen, der gotischen Rückwand des Bettes, der neben dem Vorhang herabhängenden Ampel, dem grob genagelten Holzfufsboden.

Aus diesen Beobachtungen scheint sich mir der Schluss aufzudrängen, dass Coffermans seine Kopien — denn sicher gehören die zwei Bildchen trotz kleiner Verschiedenheiten derselben Hand an — aus den beiden Werken, deren Verwandtschaft ihm nicht entgangen war, zusammengebraut hat. In der Komposition hält er sich an das Londoner Bild, die Typen entlehnt er schlecht und recht der Brügger Tafel. Die Himmelserscheinung lässt er weg; der Kopf der Maria auf der Berliner Kopie ist dem Flémaller, der auf der Prager dem Hugo van der Goes nachgebildet. Ja, er erfindet sogar ein eigenes Motiv, indem er die linke Hand des Johannes den Saum des Mantels, der zum Unterschied von den beiden Originalen den Kopf der Maria bedeckt, von ihrem Antlitz wegziehen lässt. —

Unter Nr. 653 sind *zwei Bildnisse, ein männliches und ein weibliches*, vereinigt. Die Eichenholztäfelchen, die 16" in der Höhe und 11" in der Breite messen, bieten Raum für Brustbilder in dreiviertel Lebensgröfse. Der Mann scheint ein Fünfziger. Er trägt ein dunkles, ins Bläuliche spielendes, pelzgefüttertes Wams. Ein tief zinnoberrotes Tuch, dessen Enden über Rücken und Schulter herabhängen, ist turbanartig um den Kopf gewunden. Die schmalen festgeschlossenen Lippen, die leicht gebogene, aber etwas zu kleine Nase, der forschende Blick unter den zusammengezogenen Brauen geben dem bartlosen Antlitz einen aufserordentlich energischen Ausdruck. Besonders individuell ist das lebhafte dunkle Auge. Es sitzt sehr hoch, so dicht unter dem Stirnbein, dass sich die Augenbrauenhaut an den äufseren Winkeln über die kurzen Lider wulstet. Alles in diesem Gesicht ist fest, klar, bestimmt. Intelligenz und Wille haben die Züge geprägt. Man sieht, dass dieser Blick in den Seelen zu lesen versteht und dass dieser Mund gewohnt ist, zu befehlen. Einem burgundischen Grofsen, vielleicht einem Staatsmann vom Hofe Philipps des Guten, möchte man einen Kopf von so weltsicherer Haltung zutrauen.

Wie der Mann im dreiviertel Profil nach rechts, so ist sein weibliches Gegenstück nach links gewandt. Ein frisches jugendliches Gesichtchen mit runden glänzenden, aber etwas starren Augen unter hochgewölbten Brauen, einem feinen Stumpfnäschen, vollen, schöngeschwungenen Lippen und kleinem, eigenwilligem Kinn. Diese Versammlung zierlicher Einzelformen scheint wie geschaffen zum Wohnsitz für die Geister der Munterkeit und Lebenslust. Hat sie die Nähe des gestrengen Gatten verscheucht? Ein Zug steifer Ehrbarkeit lastet auf dem Antlitz, der noch gesteigert wird



Meister von Flémalle.
Männliches Bildnis.
National-Gallery zu London.

durch die nonnenartige Kopfbedeckung. Ein weifses, feingesäumtes Tuch liegt in vierfacher Lage, von zwei Stecknadeln gehalten, auf dem Haupt, umspannt straff das Kinn und fällt in breiten Falten auf die Schultern. Es ist dieselbe Tracht, die auch von der



Meister von Flémalle.
Weibliches Bildnis.
National-Gallery zu London.

Stifterin auf dem Mérode-Altar getragen wird. Bis zur halben Brusthöhe verdeckt das Kopftuch das dunkelviolette Gewand. Die Hände sind übereinander in die pelzgefütterten Ärmel gesteckt, so, dass nur die Finger der Linken zum Teil sichtbar bleiben.

Beide Bildnisse heben sich mit ihren kräftigen kühlen Farben aufserordentlich wirksam von dem dunklen Grunde ab. Die Modellierung der Köpfe ist in klarem, kontrastreichem Helldunkel sorgfältig durchgeführt. Graue, weich vertriebene Schatten, rötliche Halbtöne und pastose weifse Lichter. Dabei verliert sich der Maler nirgends in übermäfsige Detailschilderung. Er hält die Formen bestimmt und fest zusammen und bringt sie zu grofser plastischer Kraft, die auch auf die Entfernung standhält.

Der Katalog der National Gallery führt die Bildnisse jetzt unter der allgemeinen Bezeichnung: Flämische Schule des XV und vom Anfang des XVI Jahrhunderts. Früher wurden sie dem jüngeren Roger van der Weyden zugeschrieben und galten als sein eigenes und das Portrait seiner Gattin. Als Entstehungszeit wurde etwa 1500 angenommen. In der kunsthistorischen Litteratur scheinen die Bilder nicht erwähnt zu werden, bis Bode sie mit dem Meister des Mérodeschen Altares zusammenbrachte.

Ebenfalls zuerst dem jüngeren Roger, später aber der Schule des Älteren zugeschrieben wurde Nr. 654: *Die heilige Magdalena*, Eichenholz, h. 2', br. 1' 8 1/2". Die Heilige sitzt auf einem am Boden liegenden zinnoberroten Polster und liest, das Haupt leicht geneigt, in einem Buch, das sie mit beiden Händen vor sich hält. Ihr grünes Gewand ist vorn über die Kniee zurückgeschlagen und lässt das graue Pelzwerk und den Brokatunterrock sehen. Die Falten sind massig und weich, dem Pelzfutter entsprechend. Über der Brust ist das Kleid zu Seiten des schmalen langen Ausschnittes in straffen Parallelfalten gespannt und wird von einem blauen Gürtel zusammengehalten, dessen Enden lang herabhängen. Es ist die Tracht aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts, wie wir sie schon von Eyckschen Frauengestalten kennen. Ein loses weifses Tuch, unter dem die Enden des freiwallehden Haares hervorquellen, bedeckt Kopf und Schultern. Vorn steht eine Deckelbüchse, links wird eine karminrote Draperie sichtbar. Der Grund ist dunkel und offenbar übermalt, wie wir denn in dem Bild wohl nur das Bruchstück einer gröfseren Tafel zu sehen haben.

Früher schon hatte ich das Bild für unseren Meister in Anspruch genommen.[1]) Hymans ist zu demselben Ergebnis gelangt.[2]) In der That hat die Heilige einige Verwandtschaft mit der Barbara auf dem Altar des Heinrich von Werl. Der Gesichtstypus die Zeichnung der Hände, wirken dagegen keineswegs überzeugend. Das Helldunkel ist wenig ausgesprochen. Für ein blofses Schulbild aber steht die Qualität der Arbeit zu hoch. Nur der Name Roger van der Weydens selbst kann hier noch in Frage kommen.

[1]) Siehe Repert. für Kunstw. XVI, 103.
[2]) Siehe Gazette des Beaux-Arts. 1893. I, 387.

(Schluss folgt.)

DOMENICO ROSSELLI

EIN VERGESSENER BILDHAUER DES QUATTROCENTO

VON C. VON FABRICZY

Während die Forschung sich, was die Malerei betrifft, schon seit geraumer Zeit mit Vorliebe neben den »führenden Geistern« der Renaissance auch den Talenten geringeren Ranges zugewendet hat und ihre Ergebnisse unsere Kenntnisse von deren Leben und Werken bereits bisher in ausgedehntem Mafse bereichert haben, kann ein Gleiches mit Bezug auf die Bildhauer der fraglichen Epoche nur in beschränkter Weise behauptet werden. Der Gründe dafür lassen sich manche anführen. Einmal überwiegt selbst in den Fachkreisen das Interesse an den Schöpfungen des Pinsels im grofsen Ganzen über dasjenige an den Erzeugnissen der Schwesterkünste, was ja bei der herrschenden Stellung, die die Malerei in der Kunst der Renaissance einnimmt, sehr erklärlich, ja berechtigt erscheint. Sodann stehen uns im allgemeinen in den Nachrichten und Überlieferungen von Mitlebenden, wie auch in gleichzeitigen urkundlichen Belegen betreffs des Lebens und Wirkens der damaligen Maler viel eher und viel reichlicher Quellen zu Gebote, an die die Forschung anzuknüpfen vermag, als wir deren über ihre Genossen vom Hammer und Meifsel besitzen; und zwar gilt dies schon von den Künstlern ersten Ranges, geschweige denn von ihren minderwertigen Adepten und Nachahmern. Endlich gab es infolge des eben berührten Umstandes bis jetzt noch an unserem Wissen über die Hauptmeister der Skulptur so viel zu ergänzen, zu berichtigen und sicherzustellen, dass, ehe dies gethan war — und noch sind wir mitten in der Arbeit, wie der Mangel an erschöpfenden Monographien über die meisten derselben beweist —, nicht Zeit, noch Lust, oder Nötigung vorhanden schien, sich mit ihren Schülern und Nachtretern des Näheren auseinanderzusetzen.

Nunmehr tritt diese Aufgabe indes an die Kunstforschung immer dringender heran. Es hat sich ihr denn auch zuerst W. Bode in seinen Aufsätzen über die Schule Donatellos und die florentinischen Thonbildner des frühen Quattrocento in Band V und VI dieser Zeitschrift zugewendet, und es haben in der Folge — um nur einige der hierher gehörigen Arbeiten namhaft zu machen — L. Courajod in seinen Mitteilungen über Bertoldo di Giovanni und Antonio Averulino,[1] H. von Tschudi in seiner Studie über Giovanni Dalmata im IV Bande des Jahrbuches, A. Venturi in denen über Sperandio als Bildhauer und über Francesco di Simone,[2] sowie jüngst

[1]) *Bulletin des Antiquaires de France,* 1883 p. 148 et 268, und *Gazette archéologique,* 1885 p. 382, 1887 p. 286.

[2]) *Archivio storico dell' arte* I, 385; II, 229; V, 371.

wieder Bode in seinem Artikel über die Bronzebildwerke Bertoldo di Giovannis im XVI Bande des Jahrbuches wertvolles Material zur Würdigung seither wenig beachteter Künstler zusammengetragen, während D. Gnoli in seinem Aufsatze über Luigi Capponi (Arch. stor. dell' arte VI, 85), sowie der Verfasser in seinen Beiträgen über Adriano Fiorentino [1]) die künstlerische Persönlichkeit zweier bis dahin gar nicht oder blofs dem Namen nach bekannter Meister in einer Anzahl ihrer Werke rekonstruieren konnten.

Einem aus der Reihe dieser »Vergessenen« ist auch die vorliegende Studie gewidmet. *Domenico Rosselli* — er hat weder mit der florentinischen Künstlerfamilie gleichen Namens noch mit den Brüdern Gamberelli, die den Zunamen Rossellino führten,[2]) etwas gemein — war den Intimen der Kunstgeschichte der Renaissance bisher blofs aus zwei Artikeln bekannt geworden, die, in wenig verbreiteten italienischen Zeitschriften versteckt, Mitteilungen über zwei seiner Arbeiten und im Anschluss daran auch einige Nachrichten zu seinem Leben enthalten.[3]) Die letzteren beruhten auf Daten, die der unvergessliche Milanesi aus den schier unerschöpflichen Schätzen des Florentiner Staatsarchives geschürft und in gewohnter Liberalität für jene Artikel zur Verfügung gestellt bezw. für sie in die Form einer biographischen Notiz verarbeitet hatte. Auf dieselben urkundlichen Belege — es sind in erster Reihe die Einbekenntnisse für den Steuerkataster (in Florenz Denunzie, Portate, für die Landbezirke Estimi genannt), in zweiter notarielle Verträge, die der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes durch einige glückliche Funde an der genannten Quelle zu ergänzen vermochte — gründet sich denn auch, was er zunächst über die florentinischen Anfänge seines Helden mitzuteilen in der Lage ist, während dessen spätere Thätigkeit aufserhalb Florenz durch bisher weder bekannte noch auch veröffentlichte Dokumente, die er der Freundlichkeit italienischer Fachgenossen verdankt, sowie durch die Entdeckung bezw. Agnoscierung mehrerer Werke des Meisters, die ihm an den Stätten seiner Wirksamkeit in den Marken beschieden war, beleuchtet wird.

* * *

Wir geben vor allem als Grundlage für das Folgende die Steuerbekenntnisse Domenicos bezw. seines Vaters, soweit sie noch vorhanden sind, im Wortlaute wieder.

Estimo del 1451, Quartiere San Giovanni, Popolo di S. Angelo a Rovezzano. Der Band trägt die Bezeichnung: 1451 Q^{re} S. Gio. Nr. 246 a 273 und die Ordnungsnummer 767. Die Fassion Nr. 256 auf fol. 294^{r} lautet mit Auflösung der Abkürzungen:

Quartiere di Santo Giovanni, piviere di Ripoli, popolo di S. Agnolo a Rovezano, podesteria del Ghaluzzo. Giovanni di Bartolomeo (dabei am Rande: di nuovo,

[1]) *Kunst und Gewerbe* Bd. XX S. 7 und *Courrier de l'Art* 1885 p. 412.

[2]) Wenn G. Milanesi (in dem zweiten der gleich anzuführenden Artikel) zu der Annahme neigt, Antonio Rossellino hätte diesen Beinamen davon erhalten, dass er ein Schüler unseres Rosselli gewesen sei, so widerlegt sich dies durch das um zwölf Jahre höhere Alter Rossellinos. Aber auch der umgekehrte Fall ist ausgeschlossen, da die Urkunden, wie wir sehen werden, den Zunamen Rossello schon dem Vater unseres Domenico beilegen.

[3]) *G. Carocci,* S. Maria a Monte e il suo fonte battesimale in »Arte e Storia«, Firenze 1884, III, 77—79, und *Corrado Ricci,* Domenico Rosselli in »L' Italia, periodico artistico illustrato«, Roma 1884, Anno II Numero 11 e 12, pag. 83 e 90.

d. h. er fatiert hier zum ersten Mal) va aiutando per manovale, cosi aiuta per opere, viene a estimo di nuovo ed è uscito di quello di Pistoia. Non ha sustanzia. Boche: Giovanni di Bartolomeo detto d' età d' anni 45, Madonna Lagia sua donna d' anni 40, Bartolomeo suo figliuolo d' anni 9, Tonio suo figliuolo d' anni 6.

Die beiden Söhne kommen in den folgenden Bekenntnissen nicht mehr vor, weil sie in der Zwischenzeit verstorben waren. Der älteste Sohn Domenico fehlt in unserer Fassion, was wir uns nur durch die Annahme zu erklären wissen, dass sie unvollständig ist; dies folgt auch daraus, weil zwei andere Kinder Giovannis, Andrea und Lorenza, darin nicht verzeichnet sind, obwohl sie nach dem Zeugnis der späteren Estimi (s. unten) im Jahre 1451 schon am Leben waren. Auch dass sich in unserer Fassion die Kopfsteuer nicht ausgeworfen findet, zeugt dafür, dass sie nicht abgeschlossen ist.

Der in der Einschätzung vom Jahre 1469 (s. weiter unten) angeführte Estimo von 1455 hat überhaupt nicht existiert; wahrscheinlich liegt hier eine Verwechselung mit dem des Jahres 1458 vor. Dieser lautet:

Estimo del 1458, Band Nr. 891, bezeichnet: 1458 Quart. S. Giovanni. Fassion Nr. 256 (Paginierung fehlt). Podesteria del Galluzzo, piviere di Ripoli, popolo di S. Agnolo da Rovezano, quart^{e} di S. Giovanni. Giovanni di Bartolemeo lavoratore ebbe d' extimo soldi sette denari 6 nel presente. Non ebe mai altra graveza nè catasto in suo nome o d' altri. Non mi truovo sustanze alchune et ho faticha di vivere. Boche: Giovanni detto d' anni 50, Domenicho mio figluolo d' anni 21, Mª Lagia mia donna d' anni 40, Francesco mio figluolo d' anni 7, La Nenzia mia figluola d' anni 12, la Lucrezia mia figluola d' anni 1. Was noch folgt, ist vom Katasterbeamten hinzugefügt: morto Bartolomeo suo figluolo [d' anni] 23. Non ebbe catasto nè altro extimo se non è quello che veghia et ebelo per le teste sue, boche 7, teste 3. Per la testa di Giovanni soldi 3, per la testa di Domenicho soldi 3, per la testa di Bartolomeo soldi 3 (Kopfsteuer für die männlichen Familienglieder, die über 20 Jahre alt sind) Salda a dì 7 di novembre.

Die Altersangaben zeichnen sich hier durch besondere Inkorrektheit aus: sie weichen mit Ausnahme der des jüngsten Sohnes Francesco sämtlich um ein bis vier Jahre von denen der übrigen Portate ab. Es ist dies ja bekanntlich in den Dokumenten dieser Art keine Seltenheit. — Es folgt, da die Einschätzung von 1460 nicht vorhanden ist, der

Estimo del 1469. Der betreffende Band trägt die Bezeichnung: 1471 [rect. 1469] Q^{re} S. Giovanni dall 245 al 257, und die Bandnummer 980. Das Einbekenntnis Nr. 256 (die Paginierung fehlt) lautet:

Quartiere di Santo Giovanni, piviere di Ripoli, podesteria del Ghaluzzo, popolo di (Sant' Angiuolo a Rovezano, diese vier Worte durchstrichen, darüber steht:) San Piero magiore drento dove abita (wonach Giovanni kurz nach Verfassung seiner Fassion nach Florenz übersiedelt zu sein scheint). Giovanni di Bartolomeo detto Rossello, extimato in detto popolo, aveva d' estimo dell' anno 1455 [rect. 1458] in detto popolo soldi 9, ha d' estimo al presente, cioè dell' anno 1460 in detto popolo soldi 9. Non ha substanza. Bocche: Giovanni detto d' età d' anni 63 (dabei von anderer Hand die Randbemerkung: al 87 in Domenicho di Giovanni a N^{ro} 1000, womit der Revisor der Fassionen vom Jahr 1487 [rect. 1489, s. weiter unten] gesagt haben wollte, dass an Stelle des inzwischen verstorbenen Giovanni im genannten Jahre als steuerbekenntnispflichtig dessen Sohn Domenico trat). Mª Lagia sua donna d' anni 55. Domenicho suo figluolo d' anni 30 (dabei in margine mit der Schrift der obigen

Randbemerkung: sta a Urbino chon sua brighata). Mª Lisabetta sua donna d' anni 28. Bastiano suo figluolo d' anni 3. Giuliano suo figluolo d' anni 1. Andrea figluolo di Giovanni d' anni 21, è atratto (contract) e perduto in tutto, che così è stato sempre mai. Francesco figluolo di Giovanni d' anni 18. Lorenza figluola di Giovanni d' anni 22. Lucrezia figluola di Giovanni d' anni 13, non hanno dota. Stiamo per lavoranti chon altri, e Giovanni lavora a opere chon altri, tenghiamo a pigione una casa dal prete di Sancto Angiuolo a Rovezano, donne [ne do] l' anno Lire 20. Somma al valsente nulla, per tre teste soldi nove.

Auf der Rückseite des Blattes von der Hand des Katasterbeamten die Angabe: Rechò detto a dì 30 agosto.

Estimo (campione) del 1489 Band Nr. 1171, bezeichnet: 1487 [rect. 1489] Quart. S. Giovanni dal 262 al 1000. Fassion Nr. 1000 auf fol. 478r lautet:

+ Yhs 1489. Quart. di Sº Giovanni, piviere di Ripoli e popolo di Sº Angiuolo a Rovezano. Domenicho di Giovanni di Bartolomeo disse l' estimo del 1469 in Giovanni suo padre al sopra detto [sc. Quartiere &c.]. Stane per istanza a Urbino. Boche maschi: Domenico sopra detto d' anni 50. Bastiano d' anni 23 (der im Estimo von 1469 genannte Sohn Giuliano war seither gestorben; von einem dritten Sohn Pietro, der uns noch später begegnen wird, scheint der Beamte, der die vorliegende Einschätzung für den Abwesenden Domenico von Amts wegen verfasste, nichts gewusst zu haben). Boche femine: Mª Lisabetta sua donna d' anni 48. Fatto per Giuliano Fortini questo dì VIII di gennaio per uficio. Per la testa di Domenico detto soldi due, per la testa di Bastiano detto soldi due, fanno soldi 4.

(Vom nächsten Estimo, dem des Jahres 1491, sind nur noch die Bände für den Contado di Pisa vorhanden; in den Libri di Decima, die von da an die Stelle der Estimi einnehmen, sind persönliche Angaben nicht mehr enthalten.)

* * *

Aus den vorstehenden Urkunden lassen sich die folgenden Daten zur Biographie unseres Helden gewinnen. *Domenico di Giovanni di Bartolomeo detto Rossello*, so lautet sein vollständiger Name, war im Jahre 1439 im Bezirk von Pistoja — ob in der Stadt selbst oder einem Orte ihres Landgebietes lässt sich nicht feststellen — geboren. Dorther war sein Vater Giovanni zwischen 1446 und 1451 nach Rovezzano, dem durch seine grofsen Brüche bekannten Flecken in der nächsten Nähe von Florenz, übersiedelt, der Heimat vieler in jenen beschäftigten Steinhauerfamilien, denen so mancher Bildhauer der Florentiner Renaissance entstammte.[1]) Während der Vater, die Mutter Lagia und mehrere jüngere Geschwister ihren Lebensunterhalt als Landarbeiter und Tagelöhner bei Bauausführungen (»stiamo per lavoranti chon altri, e Giovanni lavora a opere« heifst es in der Portata von 1469) gewannen, wählte Domenico jenen dem Orte gleichsam immanenten Beruf, in dem er sich indes — ohne Zweifel durch Beschäftigung und Unterricht in einer der zahlreichen Florentiner Bildhauerwerkstätten — im Laufe der Jahre aus den Schranken des Handwerks zu freier künstlerischer Übung emporarbeitete. So finden wir ihn denn mit 25 Jahren in Florenz

[1]) Laut dem Estimo von 1451 ist diese Einschätzung der Familie die erste zu Rovezzano im Landbezirk von Florenz, und war die vorhergehende des Jahres 1446 noch in dem von Pistoja erfolgt. Irrtümlich bezeichnet also Milanesi, dem nur das Einbekenntnis vom Jahre 1469 bekannt gewesen zu sein scheint, Rovezzano als Geburtsort unseres Domenico.

als Mitglied der Zunft der Maestri di Pietre e Legnami (ihr gehören die Steinmetzen und Bildhauer an), in die er sich am 15. Dezember 1464 hatte aufnehmen lassen.[1]) Einige Monate vorher, am 13. September desselben Jahres, war er mit Lisabetta, der 1439 oder 1441 geborenen Tochter des Luca di Butino, Wollkämmers (petinatore) in Rovezzano, die Ehe eingegangen.[2])

Zwei Jahre früher bereits war unserem jungen Meister der erste künstlerische Auftrag zugegangen (wenigstens können wir vor der Hand keine ältere Arbeit von ihm aufweisen). Der im Besitze der Bauhütte des *Domes zu Pisa* befindliche Schaft einer antiken Porphyrsäule sollte zu einem *Osterkerzenleuchter* verwendet werden und Domenico Basis und Kapitell dazu verfertigen. Ohne Zweifel waren es die dazumal zur Ausschmückung der Kathedrale, wie es scheint in gröfserem Umfang, in Angriff genommenen Arbeiten, die unseren Künstler nach Pisa geführt hatten. Mit ihm zugleich finden wir einen lombardischen Namens- und Fachgenossen »Domenico di Giovanni da Milano« und einen florentinischen Bronzegiefser »Ottaviano di .... compagno d' Antonio del Pollaiuolo«, in dem wir ohne Zweifel den Goldschmied Ottaviano d' Antonio di Duccio, den Bruder des bekannten Bildhauers Agostino di Duccio zu erkennen haben, daselbst beschäftigt.[3]) Am 8. Dezember 1462 empfängt Domenico

---

[1]) Der betreffende Eintrag im Matrikelbuch der Zunft im florentinischen Staatsarchiv (bezeichnet als: Matricola dei Legnaioli e Scarpellini del' 1385. Inventar Nr. 2) lautet auf fol. 124v oben: Dominicus Johannis Bartholomei scarpellator de Rovezano qui laborat in civitate intravit ad matriculam civitatis die XV decembris 1464. In dem Rechnungsbuch der Zunft, worin die Aufnahmegebühren und Jahresbeiträge der Mitglieder registriert wurden (sogenanntes Campione, bezeichnet als: Matricole dell' Arte de Maestri dall 1465 al 1522. Inventar Nr. 4) finden sich auf fol. 130 links beide Beträge für Domenico verzeichnet und zwar die ersteren mit Lire 24 soldi 4, die letzteren mit jährlichen 12 soldi von 1465 bis 1497, zusammen mit 45 Lire 4 soldi. Die von 1466 bis 1480 darauf geleisteten Abschlagszahlungen, wie sie fol. CXXX rechts eingetragen erscheinen, belaufen sich allerdings insgesamt auf nicht mehr als 6 Lire.

[2]) Der oben angeführte Aufsatz in Arte e Storia bringt hierüber den folgenden Regest Milanesis: Rogiti di Ser Andrea Nacchianti, Protocollo dal 1462 al 1465: 1464, 13 settembre Mona Lisa figluola di Luca di Butino d' Antonio del popolo di S. Angelo a Rovezzano del contado di Firenza da una parte e Domenico di Giovanni di Bartolomeo Scultor Lapidum del detto popolo di S. Angelo dall' altra parte contraggono matrimonio tra loro. Unter den Akten des genannten Notars war die Originalurkunde nicht aufzufinden, auch blieben die Nachforschungen in den Rogiti seiner gleichzeitigen Kollegen, die denselben Vornamen führten, ohne Ergebnis. Milanesi selbst war aufser stande, dem Verfasser gegenüber sein Versehen, das offenbar in der irrtümlichen Angabe des funktionierenden Notars besteht, zu berichtigen. An der Richtigkeit der Thatsache ist indes ebensowenig zu zweifeln, wie an der des Datums. Auf dies letztere führt auch die Angabe des Estimo von 1469, wonach das junge Paar in diesem Jahre schon einen dreijährigen Sohn besafs. Im Estimo von 1451 (Bandnummer 767 p. 325r) begegnen wir der Einschätzung des Luca di Butino, mit der Angabe: è petinatore, non ha sustanza niuna, vive delle braccia. Das Alter Lisas ist dort mit 13 Jahren angegeben.

[3]) *Vasari-Milanesi* II, 177 n. 2†. Ottaviano sollte den kerzenhaltenden Engel aus vergoldeter Bronze für die von Domenico zu ergänzende Ostersäule fertigen, kam aber mit der Arbeit nicht über das Wachsmodell hinaus. Von Domenico da Milano rührt das hübsche Weihbecken (datiert 1464) an der Eingangsthür zum linken Querschiff her (s. *J. B. Supino,* I pittori e scultori del rinascimento nella Primaziale di Pisa im Archivio storico dell' Arte VI, 427 und 430).



die erste Abschlagszahlung auf seine Arbeit und am 8. Januar 1463 den Rest der Summe von 34 Lire, die für die Basis ausbedungen war.[1]) Denn nur diese kam damals zur Ausführung; der Auftrag für das Kapitell wurde aus uns unbekannten Gründen zurückgezogen und erst 1520 an Pandolfo Fancelli erneuert, nach dessen Tode Stagio Stagi aus Pietrasanta seine kaum begonnene Arbeit vollendete.[2]) Der fragliche Osterleuchter mit seinem reichen, figürlichen Kapitell und dem 1583 von Stoldo Lorenzi aus Florenz gegossenen krönenden Bronze-Engel ist noch heute links am Eingang zum Chor unter der Orgel zu sehen. Über die Arbeit Domenicos daran, die eher dem Bereich des Steinmetzen als Bildhauers angehört — es ist ein einfacher attischer Säulenfufs ohne jegliche ornamentale Bestandteile — ist nichts weiter zu bemerken.

* * *

Von ganz anderer Bedeutung ist das nächste, um fünf Jahre jüngere Werk unseres Meisters, der *Taufstein in der Collegiata von Sta. Maria a Monte,* einem alten, kleinen Burgflecken am Südabhang der Hügelkette, die den Lauf des unteren Arno an dessen rechtem Ufer begleitet. Als äufserster vorgeschobener Posten des florentinischen Gebiets gegen Pisa hatte der Ort in den Kämpfen der beiden rivalisierenden Republiken früh Bedeutung erlangt, wovon die noch bestehenden mittelalterlichen Befestigungen Zeugnis geben. Dem Wanderer, der den Weg von der Station S. Romano der Bahnlinie Florenz-Empoli-Pisa nach Sta. Maria a Monte in einer kleinen Stunde zurückgelegt hat, bietet sich von der Höhe der Terrasse vor der Collegiatkirche ein entzückender Ausblick auf das ganze untere Arnothal mit seinen fruchtbaren, von Villen und Flecken belebten Hängen und Höhen, und auf das alte, betürmte S. Miniato al Tedesco, das die höchste Kuppe des gegenüberliegenden Bergzuges malerisch krönt.

---

[1]) Die auf die Arbeit Domenicos bezüglichen Rechnungsvermerke, die wir der Güte J. B. Supinos, des ehemaligen Inspektors für die Kunstdenkmäler der Provinz Pisa verdanken, lauten (Archivio del Capitolo, filza M, Libro rosso segnato A, fol. 96):

MCCCCLXIII

Domenicho di Giovanni da Rovessano maestro della basa e del capitello della colonna del porfido dove si mette il cero in duomo dè dare a dì 9 di dicembre 1463 (nach gewöhnlicher Zeitrechnung 1462) lire dodici in fiorini due larghi, el resto in moneta come appare a uscita di denari.

E a dì 18 di dicembre 1463 (gewöhnliche Zeitrechnung 1462) soldi venti contanti a uscita di denari.

E a dì 23 di ditto lira una contanti come appare a uscita di denari.

E a dì 5 di gennaio 1463 (gewöhnliche Zeitrechnung 1463) lire dodici contanti a uscita di denari.

E a dì 8 di ditto lire otto sono per resto della fattura della contrascritta basa a uscita di denari.

E a dì 16 di ditto soldi 20 contanti disse per darlli al fiesolano portò Nicholaio a uscita di denari.

MCCCCLXIII

Domenicho di Giovanni da Rovessano dè avere a dì 7 [rect. 8] di gennaio 1463 lire trenta quattro sono per fattura d'una basa di marmo à fatto per la colonna del porfido di duomo dove sta il ciero.

Faciemmo montasse più soldi venti e però si cancella.

Der letzte Eintrag sowohl in der Rubrik für Soll als in der für Haben ist nicht ganz klar; er scheint sich auf die Entlohnung eines Gehilfen aus Fiesole zu beziehen.

[2]) *J. B. Supino* a. a. O. p. 426ff.

Rossellis Taufbecken,[1]) die erste Kapelle rechts der kleinen, einschiffigen, jedenfalls noch ins erste Jahrtausend zurückreichenden Kirche fast ganz ausfüllend, hat die Gestalt eines regelmäfsigen achteckigen Prismas von 1.30 m Höhe, bei 1.05 m Durchmesser und ist durchaus in Marmor gearbeitet. Sein architektonischer Aufbau



Domenico Rosselli.
Taufstein in der Collegiata von Sta. Maria a Monte.

ist höchst einfach. Über einem mehrgliederigen Sockel, dessen steile Profilierung noch an florentinische Gotik gemahnt, erhebt sich der Körper des Oktogons; seinen oberen Abschluss bildet ein glatter Fries und über ihm ein einfaches, stark vorkragendes

[1]) Die Vorlage zu unserer Abbildung verdanken wir der freundlichen Vermittelung des Cav. Guido Carocci, Inspektors am Ufficio regionale zu Florenz, der sie durch den Photographen der genannten Behörde aufnehmen liefs. Es sei ihm dafür auch an dieser Stelle herzlicher Dank ausgedrückt.

Gesims. Die länglich rechteckigen Felder nun des mittleren Teils tragen, von einem breiten Rahmenprofil umschlossen, den einzigen plastischen Schmuck des Werkes; und zwar an der dem Schiff zugewendeten ebenen Tafel eine Darstellung der Taufe Christi in ziemlich flachem Relief, an den übrigen aber die vier Kardinal- und drei theologischen Tugenden mit ihren Attributen in Gestalten gröfseren (etwa des doppelten) Mafsstabs und stärkeren Reliefs. Dies letztere wurde dadurch gewonnen, dass man den Hintergrund der Platten, aus denen sie herausgemeifselt scheinen, nischenförmig vertiefte. Nach oben finden die Nischen ihren Abschluss über einem Simsband in der gewohnten halbrunden Muschel; die Zwickel zwischen ihr und dem Rahmen sind mit einem Blattornament ausgefüllt.

Das Taufrelief ist in seiner durch so viele frühere Vorbilder traditionell gegebenen Komposition bei aller Einfachheit nicht ohne Grazie und Reiz, und wohl das Bedeutendste am ganzen Werke. Die Figuren sind wohlproportioniert, eher schlank als gedrückt, ihre Attitüden und Bewegungen, namentlich auch das Stehen des Heilandes in den Wellen geschickt gegeben; von den beiden Engeln ist der vordere, knieende, mit dem Gewand Christi, besonders lieblich concipiert; der Ausdruck der geneigten, von üppigen, zwanglos und leicht gearbeiteten Haarlocken umrahmten Köpfe — soweit der stark abgegriffene Zustand des Marmors ein Urteil erlaubt — ist weich, die Behandlung der Gewänder frei und fliefsend, der Gesamtcharakter der Arbeit der einer reizvollen, ihrer Mittel aber ganz sicheren Naivetät.

Viel weniger befriedigen die Einzelgestalten der Tugenden. Schon dass sie auf scheinbaren Wolkenlappen(?) stehend gebildet sind, worauf sich ihre Namen eingemeifselt finden und die über den Rahmen der Relieftafeln vorquellend bis an das oberste Glied des Sockels herabreichen, ist eine ungeschickte Anordnung, die ihre Berechtigung durchaus nicht aus dem Umstande ableiten darf, dass die Gestalten für sich gearbeitet und dann erst in die Nischenwand eingefügt bezw. an dieselbe geheftet wurden. Sodann sind ihre Verhältnisse etwas zu gedrängt, die im Vergleich zu dem mäfsigen Relief der Körper zum Teil fast frei herausgearbeiteten Köpfe durchweg zu grofs gehalten; auch ist ein oder der andere Arm in der Proportion verfehlt, in der Geste gezwungen, endlich die Gestalt der Fede an den Schultern zu schmal geraten. Im allgemeinen aber ist das Ganze mit einem gewissen Verständnis für die Wirkung gearbeitet. Allerdings thut dieser der bedeutende Unterschied in den Dimensionen der Figuren der Haupttafel im Vergleich zu denen der Einzelgestalten an den übrigen Seiten des Achtecks einigen Abbruch. Doch trifft die Schuld daran den Bildhauer erst in zweiter Reihe, denn offenbar war ihm das Programm nach gegenständlicher Seite gegeben. Im übrigen erweist er sich als nicht unbegabten, namentlich auch im Technischen der Arbeit durchweg tüchtigen Künstler. In der Anordnung der Gewänder — dem hochgegürteten und schlichtgefalteten Unterkleide und dem in den einfachsten Motiven über die Schultern gehängten, vorn über der Brust zugeknöpften Mantel — folgt er ohne die geringste Spur einer Anlehnung, ja selbst Kenntnis der Antike noch durchaus dem Realismus der ihn umgebenden Zeittracht; nur in der Delikatesse und Feinheit der Faltenzüge verrät sich ein leiser Ansatz zum Stilisieren. Der Ausdruck der fein und korrekt gebildeten Gesichter ist weich und lieblich — leider sind die meisten durch Abschlagen der Nasen verstümmelt —, die Behandlung des zumeist in reichgewellten Strähnen auf die Schultern herabfallenden Haarschmuckes besonders frei und locker. Eine Eigentümlichkeit ist dabei der feine Ansatz der Haare an den hochgewölbten Stirnen, sehr schön namentlich bei der Caritas, deren Kopf im übrigen von einem Tuch bedeckt ist.

Einen von den übrigen Figuren verschiedenen Charakter zeigt die in Gestalt eines Engels personifizierte Spes. Es ist eine Schöpfung, die zwischen den analogen Bildungen Duccios und Rossellinos steht, in ihrer Lieblichkeit aber sich den reizenden Engeln des letzteren nähert; mit denen Minos hingegen hat sie nichts gemein. Das anmutige, schiefgestellte Köpfchen, von reichen über die Achseln fallenden Haarmassen bedeckt und aufwärts gewandt, ist mit viel Geschick für die Ansicht im Relief gearbeitet, sein Ausdruck noch lieblicher als bei den anderen Genossinnen. Auch ist die Gestalt der Spes viel schlanker, in der Attitüde bewegter — ein feiner Zug, der sich mit dem Begriff der Personifikation sehr schön deckt. Die Gewandmotive sind schon die des späten Quattrocento mit den bekannten antiken Reminiscenzen (z. B. dem über den Gürtel fallenden Kolpos), reicher und welliger um die Glieder gelegt, die Flügel mächtig, bis an die Knie herabreichend entwickelt und im Detail sehr geschickt ausgeführt. Während die übrigen Skulpturen unseres Werkes in Stil und Charakter auf die Kunst einer Epoche weisen, die hinter seiner Entstehung zurückliegt, ist die Spes die einzige Figur, die der Entwickelung der Skulptur um das Jahr 1470, wo die Koryphäen der späteren Bildhauergeneration des florentinischen Quattrocento, die Rossellino, Mino, Bened. da Majano alle schon in voller Thätigkeit standen, auch wirklich entspricht.

Viel schwächer als die weiblichen Tugenden dünkt uns die einzige männliche Figur der Reihe, die Fortezza, sowohl was die Modellierung als die Gebärde und den Gesichtsausdruck anlangt. Der enganliegende Panzer und die nackten Beine machen Ansprüche an das Formenverständnis des Künstlers geltend, denen sein Können noch nicht gewachsen ist. Im übrigen dringt hier — zum mindesten im Gegenständlichen, wenn auch nicht in der Auffassung — das Vorbild der Antike als mafsgebend durch. Am ehesten ist unsere Gestalt einer oder der anderen der Figuren Verrocchios am Altar des Baptisteriums an die Seite zu setzen, ohne dass sie indes deren Lebensgefühl, Geist und Formensicherheit entfernt erreichte.

Alles in allem genommen, charakterisiert sich unser Meister in seinem Werke als ein begabter, aber individuell nicht scharf entwickelter Adept der nachghibertischen Richtung der florentinischen Marmorbildnerei, die namentlich von Bern. Rossellino angebahnt worden zu sein scheint. Von einer Schülerschaft oder selbst nur unmittelbaren Beeinflussung durch Donatello ist weder in den Verhältnissen noch in den Formen der nackten Teile, weder in den Motiven der Stellung und der Gewandung noch im Gesichtsausdruck und der Haarbehandlung etwas zu merken, was um so auffallender erscheint, da wir bei einer späteren Arbeit Domenicos deutliche Anklänge an den Meister finden werden. Viel eher tritt uns darin etwas von der naiven Grazie, von dem feinen Formensinn, dem lieblichen Ausdruck Desiderios da Settignano entgegen (besonders im Taufrelief, aber auch in manchen Zügen der Einzelgestalten), freilich unter Wahrung des Abstandes vom Schüler zum Meister. Unter allen Bildnern jener Epoche ist es daher auch einzig Desiderio, den wir als Lehrer Rossellis vermuten können. Freilich lässt dieser — worauf wir schon oben hingedeutet haben — nach Art weniger begabter, unselbständiger Naturen nebenher auch wieder die Weise anderer Meister auf sich einwirken. Daher der hybride, des einheitlichen Eindrucks entbehrende Charakter seines Werkes, einer Schöpfung zweiten, ja dritten Ranges, die trotzdem gerade als solche für die Ideale, die Strebungen, das Vermögen einer sicherlich breiten Schicht in der damaligen Künstlerwelt kennzeichnend und lehrreich bleibt.

Zum Schlusse haben wir noch einige sachliche Angaben unseren Taufstein betreffend nachzutragen. Über seinen Stifter und die Zeit seiner Entstehung klärt uns die folgende Inschrift im Fries des Gesimses auf:

DOMINUS CLEMENS PLEBANUS DE MAZEIS COMUNE OPERA ET DOMINA NANNA UXOR LAURENTII MCCCCLXVIII BATISTERIUM HOC FABRICHARI FECERUNT

In der That führt der jüngste (wohl auch einzige) Chronist von Sta. Maria a Monte[1]) in einem den Urkunden des Kirchenarchivs entnommenen Verzeichnis als Pfarrer an der Collegiata von 1450 bis 1477 einen Clemente Mazzei an, ein Glied der unter den mediceischen Grofsherzögen später zu hohem Ansehen und Würden aufgestiegenen florentinischen Familie, die ihren Ursprung von dem Prateser Notar Ser Lapo Mazzei herleitet und in dessen Sohne, dem Goldschmiede Bruno Mazzei (1389—1470), dem Schöpfer des prächtigen Bronzegitters an der Kapelle der Madonna della Cintola im Dom zu Prato, auch der Kunst einen tüchtigen Repräsentanten gestellt hat.[2]) Auch für die Identifizierung der zweiten gemeinsamen Stifterin des Taufbrunnens, der »Frau Giovanna, Gemahlin des Laurentius«, bietet sich uns am Werke selbst ein Anhalt. Vor dem Friese sind nämlich an jeder zweiten Ecke des Oktogons kleine marmorne Wappenschilder befestigt, durch die die obige Inschrift an vier Stellen unterbrochen erscheint. Während das eine Schild zwischen den Worten: Fabrichari und Fecerunt die Chiffre OꝐE zeigt, sich also auf die Opera, die Kirchenbauverwaltung bezieht, sehen wir auf dem zweiten, zwischen den Worten: Plebanus und De Mazeis angebrachten, das sprechende Wappen der Mazzei, einen in Form etwa einer Beifszange oder eines unten offenen Achters angeordneten Haarzopf (mazzo, mazzocchio), und können also annehmen, dass das dritte Wappen zwischen Domina und Nanna der Familie der Stifterin angehöre, wobei dann für das letzte, zwischen die Jahreszahl MCCCCLXVIII und das Wort Batisterium gestellte nur noch die Deutung auf den Gemahl derselben übrig bleibt. Nun gehört auf dem ersteren Schild die florentinische Lilie, die sechs pyramidal übereinandergestellte Hügel krönt, der Familie da Quona, der junge Olivenbaum mit dreifach verzweigter Wurzel auf dem letzteren aber den Lapini an. Ob etwa ein Landbesitz einer der beiden Florentiner Familien in Sta. Maria a Monte die Veranlassung zur Stiftung geboten, oder welch andere Ursache diese gehabt haben mochte, konnten wir nicht ermitteln.

Eine zweite Inschrift zieht sich um den Sockel herum. Ihre beiden Distichen und die sich daran schliefsende Künstlerbezeichnung lauten nach Auflösung der krausen Verschlingungen und Abkürzungen wie folgt:

CELTIBUS[3]) HINC COPA (sic!) FIDIAQUE HINC CEDITE VESTRIS
HOC VIXIT NEMO MAJOR IN ORBE FABER.
CUJUS ENIM MANIBUS MARMOREA SAXA CACHINNOS
EXCUTIUNT VIDEAS SISTE PARUMPER OPUS.
DOMINICUS DE ROVEZANO SCULXIT (sic!).

---

[1]) *Arcipr. Torello Gerbi*, Cenni storici militari civili e religiosi di S. Maria a Monte. Pontedera 1883. p. 132. In dem kritiklos zusammengestoppelten Buche ist wenig und die Arbeit Rossellis betreffend sonst absolut nichts zu holen. Da der Verfasser mit einem Domenico da Rovezzano nichts anzufangen weifs, verwandelt er ihn frischweg in den bekannten Cinquecentisten Benedetto da Rovezzano, indem er einfach dessen Namen mit dem Taufnamen Domenico bereichert! Dass Benedetto erst sechs Jahre nach der Entstehung unseres Taufsteins geboren ward, verschlägt ihm dabei nicht im mindesten etwas.

[2]) *C. Guasti,* Ser Lapo Mazzei. Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV. Firenze 1880. vol. I. p. CXLI ff. Unser Clemente ist wahrscheinlich ein Enkel Ser Lapos.

[3]) Celtes bedeutet im mittelalterlichen Latein: Meifsel. Vergl. z. B. die Inschrift vom Jahre 1310 an der Kanzel des Doms von Benevent.



Dem schrankenlosen Lobe nach zu urteilen, bei dem sogar Skopas und Phidias ihren Ruhm zu Gunsten des toscanischen Kollegen lassen müssen, hatte dieser sonach mit seiner Arbeit die ungeteilteste Zufriedenheit seines Auftraggebers erworben; denn aus der Feder unseres braven Pfarrers mögen wohl die ebenso gutgemeinten als schlechtgefügten Verse geflossen sein.

* * *

Der Taufstein in Sta. Maria a Monte ist, abgesehen von der Säulenbasis von Pisa, das einzige Werk, welches wir aus der seit 1463 datierenden Thätigkeit Rossellis in Florenz bisher aufzuweisen im stande sind.[1])

Zwar teilt ihm Milanesi (in dem oben angegebenen Artikel der »Italia«) ein Madonnenrelief in einem florentinischen Palaste zu und führt aus der Erinnerung andere ähnliche Arbeiten an, die, ebenfalls unserem Meister zugeschrieben, ihm nur aus Gipsabgüssen und Photographien bekannt waren, da sie selbst schon vorher den Weg ins Ausland gefunden hatten.[2]) Das erstgenannte Marmorrelief, am Treppenpodest des Pal. Bombicci, Corso de' Tintori Nr. 87, eingemauert, ist nun aber keineswegs ein Werk unseres Domenico, sondern verrät sich auf den ersten Blick in einer jeden Zweifel ausschliefsenden Weise als die Arbeit jenes anonymen Bildners, der früher wegen gewisser äufserlichen Ähnlichkeiten und, weil er dessen Weise karikierend nachahmt, mit Mino da Fiesole identifiziert, von Bode aber als besondere Künstlerpersönlichkeit erkannt, und da er fast ausschliefslich Madonnenreliefs gemeifselt hat, »Meister der Marmormadonnen« genannt wurde.[3]) Und dass auch die von Milanesi an zweiter Stelle erwähnten Madonnenreliefs dem gleichen Künstler angehörten, scheint uns nicht blofs deshalb sehr wahrscheinlich, weil, wie Bode (a. a. O. S. 215) aus eigener Erfahrung anführt, gerade eine Reihe seiner in Rede stehenden Bildwerke in den letzten dreifsig Jahren ihren Weg ins Ausland gefunden haben (wie dies ja Milanesi auch hervorhebt), sondern namentlich weil der ebengenannte Gelehrte als besondere Eigentümlichkeit der fraglichen, von ihm dem Dom. Rosselli attribuierten Reliefs den weiner-

[1]) Vergl. indes hierzu das weiter unten (S. 50 Anm. 1) über die Grabplatte Santucci in S. Croce Gesagte.

[2]) Ein präciser Hinweis, die erwähnten Gipsabgüsse anlangend, war von dem ehrwürdigen Nestor der florentinischen Künstlergeschichte, wenige Monate vor seinem Tode, nicht zu erlangen. Die Erkundigungen und Nachforschungen danach in dem reichen Gipsabgusslager Oronzio Lellis (Corso de' Tintori Nr. 95) führten zu keinem Ergebnis. Unter den Photographien aber, die Milanesi erwähnt, mag ihm wohl die auch von Bode (Ital. Bildhauer der Renaissance S. 216) angeführte von dem Relief im Besitze Gambier-Parrys vorgeschwebt haben (Alinari, ohne Nummer, jetzt nicht mehr käuflich).

[3]) *W. Bode*, Italienische Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 212 ff., sowie Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum, Berlin 1888, S. 26. Dem an erstcitierter Stelle gegebenen Verzeichnis der Arbeiten des Meisters fügen wir ergänzend, aufser dem Relief im Pal. Bombicci, ein zweites ähnliches hinzu, das vor der in den letzten Jahren in Angriff genommenen Restauration von S. Stefano a ponte daselbst am Eingang zum Chor zu sehen war, seither aber verschwunden ist (Phot. Alinari Nr. 19313). Eine bis auf geringe Abweichungen getreue Kopie davon ist uns nur aus der Photographie (Alinari Nr. 1920, Proprietario ignoto) bekannt. Sie wird wohl eines der beiden Reliefs gewesen sein, die Bode als im Jahre 1885 bei Gagliardi und Riblet in Florenz befindlich anführt. Sodann bewahrt die Kirche des Sacro Eremo auf Camaldoli im Casentino auch ein Relief des fraglichen Meisters (Phot. Alinari Nr. 9782), und endlich ist auch das Madonnenrelief in der unteren (Turm-) Kapelle des urbinatischen Schlosses sein Werk (von Bode nicht angeführt).

lichen Ausdruck der Gesichter — statt des beabsichtigten lächelnden — betont, ein Charakteristikum, das in der That den Schöpfungen des »Meisters der Marmormadonnen« fast durchgehends zukommt.[1]) Dass aber dieser ein und dieselbe Persönlichkeit mit unserem Rosselli gewesen sein sollte, ist nach dem Stilcharakter der Werke beider Bildner geradezu ausgeschlossen. Und gegen dieses entscheidende Argument fällt dann auch der zufällige Umstand nicht ins Gewicht, dass, wie einige von ihm heute noch in Urbino vorhandene Skulpturen wahrscheinlich machen, auch er ebenso wie Rosselli (wie wir sehen werden) und mit ihm gleichzeitig dort Beschäftigung gefunden zu haben scheint. Dies ist um so weniger, als gerade eine Darstellung der Madonna, die uns aus jener späteren Zeit unseres Helden (an einer Altartafel zu Fossombrone, s. unten) aufbewahrt ist, sowohl in Auffassung als Ausführung von den urbinatischen Reliefs des »Meisters der Marmormadonnen« durchaus abweicht.

Wenn wir nun aber auch keine reellen Ergebnisse der künstlerischen Thätigkeit unseres Helden in Florenz nachzuweisen in der Lage sind, so können wir zum mindesten dafür, dass er sie ausübte, dort eine Werkstatt hielt und auch Arbeit fand, so dass er Ende 1469 noch nicht daran dachte, anderswo nach Beschäftigung zu suchen, ein urkundliches Zeugnis ins Feld führen. Es ist dies der Mietsvertrag, durch den Rosselli sich in dem Hause eines geistlichen Gliedes der Familie Baldovinetti in Borgo Santi Apostoli vom 1. November 1469 an auf vier Jahre hinaus gegen einen Jahreszins von neun Goldgulden die Benutzung einer Werkstätte sichert.[2]) Er wird darin ausdrücklich als »sculptor marmorum« bezeichnet, was darauf zu schliefsen erlaubt, dass seine Hauptthätigkeit nach der Seite der figürlichen und ornamentalen Skulptur und nicht etwa nach jener der sogenannten »lavori di squadro, di squadratura« des Steinmetzen im engeren Sinne lag. Sodann lässt auch die sehr beträchtliche Höhe des jährlichen Zinses die Folgerung nicht unbegründet erscheinen, dem jungen Meister könne es nicht an Arbeit gefehlt haben.[3])

---

[1]) E debbo altresì notare rispetto alle suddette opere, di aver riscontrato in esse questa cosa caratteristica e singolare, cioè che volendo l' artefice atteggiare le bocche delle sue figure al riso, le faceva così larghe ed aperte che piuttosto che ridere, pareva che piangessero (L' Italia, Anno II, p. 90).

[2]) Die betreffende Urkunde in den Rogiti di Ser Alessandro Braccesi, Protocollo dal 1466 al 1477 (Signatur des Bandes B. 450 fol. 23v) im Florentiner Staatsarchiv hat folgenden Wortlaut:

Item postea dictis anno indictione et mense (d. h. wie das auf fol. 23r eingetragene Dokument besagt, Oktober 1469) die vero xxuj dicti mensis actum Florentie in cathedrali ecclesia presentibus ibidem discretis viris Ser Antonio Viviani presbitero florentino et Ser Benedicti (sic) domini Johannis Dazi clerico florentino testibus etc.

Pateat omnibus evidenter et sit notum qualiter venerabilis vir Dominus Nicolaus Guidonis de Baldovinettis iure proprio et eius nomine pro pretio locavit etc. Dominico Johannis Bartholomei vocati Rossello sculptori marmorum presenti et pro se conducenti unam apotecam positam in populo Sancti Stefanj ad pontem in via cui dicitur Borgo Santo Apostolo cui a primo .... (die Angabe der Nachbarn ist ausgeblieben) ad usum scarpellatoris pro termino ac tempore annorum quatuor proxime futurorum incipiendorum in calendis Novembris px (proxime) futuris et finiendorum ut sequitur pro pretio et quantitate florenorum viiij auri quolibet dictorum quatuor annorum solvendo quolibet anno de sex menses in sex mensibus medietatem dictorum viiij florenorum.

[3]) So bezahlten 1427 Masaccio blofs zwei, Giuliano d' Arrigo sechs Gulden, P. Uccello 1442 ebensoviel für ihre Bottegen; Donatello zahlte 1427 fünfzehn, später nur zehn, Baldovinetti 1470 sogar nur fünf Gulden für ein ganzes Haus (*Gaye*, Carteggio, ecc., in den Portate der betreffenden Meister).

Durch das Datum des fraglichen Mietsvertrages wird nun aber auch die Angabe Milanesis (s. o. S. 36, Anm. 3) hinfällig, wonach Rosselli im Jahre 1469 nicht mehr zu Florenz anwesend, sondern in Urbino wohnhaft gewesen wäre. Zu dieser Annahme veranlasste ihn die in dem Steuerbekenntnis des Vaters Domenicos vom Jahre 1469 gegenüber dem Namen des Sohnes an den Rand geschriebene Bemerkung: »sta a Urbino chon sua brighata« (s. oben S. 38 den Wortlaut des fraglichen Dokuments). Wie hätte nun aber dieser, wenn er Ende Oktober auf vier Jahre eine Werkstatt mietet und beim Abschluss des Vertrages persönlich anwesend ist, schon zwei Monate vorher (denn die Fassion des Jahres 1469 wurde, wie sich aus dem auf ihrer Rückseite verzeichneten Datum ergiebt, zu Ende August eingereicht) seine Übersiedelung nach Urbino vornehmen können? Denn dass diese nicht blofs auf die kurze Zeit einiger Monate vorgesehen war, beweist der Umstand, dass sich der Künstler samt seiner Familie (con sua brigata) zur Änderung seines Wohnsitzes entschlossen hatte, wie diese denn auch in der That für seine ganze Lebenszeit entscheidend wurde. Alle die scheinbaren Widersprüche lösen sich nun aber, wenn wir annehmen, jene Randbemerkung sei nicht gleichzeitig mit der Verfassung des Steuerbekenntnisses, sondern erst später hinzugefügt. Dazu drängt nicht nur ihre Stelle (denn wäre Domenico schon zur Zeit der Fassion abwesend gewesen, so hätte dies, wie andere Zusätze bei einigen seiner Geschwister, im Kontext bemerkt werden können), sondern namentlich die von dem übrigen Text verschiedene Handschrift. Sie ist nämlich identisch mit der einer zweiten Randbemerkung zu dem Namen Giovannis, des Vaters Domenicos, worin gesagt wird, dass die Steuerfassion im Jahre 1487 (rect. 1489) auf den Namen des letzteren verfasst wurde (dies aus dem Grunde, weil der Vater inzwischen gestorben war). Es rührt also auch die erste Randglosse nicht von 1469, sondern von 1489, und zwar von dem gleichen Beamten her, der die Einschätzungen des Jahres 1489 an denen des vorhergehenden Katasters von 1469 zu kontrollieren hatte und dabei den Übergang der Fassionsverpflichtung vom Vater auf den Sohn, sowie aus dem Bekenntnis des letzteren vom Jahre 1489 die seinen gegenwärtigen Aufenthaltsort betreffende Angabe — beides zu seiner eigenen Orientierung — auf dem Rande anmerkte (in der That steht ja in der Portata Domenicos von 1489 verzeichnet: stanne per istanza a Urbino).

* * *

In welchem Jahre des Zeitraumes von 1469 bis 1489 nun aber Domenico seinen Wohnsitz von Florenz weg verlegt habe, dafür mangeln uns fest bestimmte Daten. Aus einem unten im Wortlaut wiedergegebenen urkundlichen Zeugnis können wir nur so viel entnehmen, dass dies schon anfangs der siebziger Jahre stattfand und dass er sich zunächst nicht nach Urbino, sondern nach Pesaro wandte.[1]) Jenes Dokument ist ein Brief Costanzo Sforzas, des Herrn von Pesaro, an Lorenzo de' Medici vom 18. März 1476, worin er ihn um seine Fürsprache für Francesco, den Bruder unseres Domenico, angeht, auf dass er bei den Arbeiten am Florentiner Dom Beschäftigung erhalte. Den Beweggrund aber, dies zu thun, findet der Schreiber des Briefes in dem Umstande, dass Domenico »in seinen Diensten gestanden und für seinen Palast gewisse Arbeiten in durchaus vortrefflicher Weise ausgeführt habe, so dass er sich ihm über die gezahlte Entlohnung hinaus verpflichtet fühle und daher

[1]) Auch hieraus ist ein indirekter Beweisgrund dafür zu schöpfen, dass die Randbemerkung der Fassion von 1469 erst viel später eingetragen wurde. Wäre dies nicht der Fall gewesen, so hätte es darin statt »a Urbino« heifsen müssen »a Pesaro« — denn beides waren voneinander unabhängige, unter verschiedenen Herren stehende Staaten.

dessen Bitte um Empfehlung seines Bruders desto lieber entspreche, als auch er ein tüchtiger Bildhauer sei«.[1])

Wir wissen, dass der um 1465 von Alessandro Sforza unter der Leitung des Architekten Luciano da Laurana[2]) begonnene Bau des Palastes zu Pesaro, der sogenannte *Corte,* heute *Palazzo Prefettizio*, zehn Jahre darauf so weit vorgeschritten war, dass sein Sohn, und seit 1473 Nachfolger, Costanzo darin im Mai 1475 seine prunkvolle Hochzeit mit Camilla Marzano d'Aragona, einer Enkelin König Ferdinands von Neapel, feiern konnte. Und zwar lässt die Nachricht einer gleichzeitigen Schilderung des Festgepränges, der zufolge aufser der herzoglichen Familie auch ein Teil der fremden Gesandten und Gäste darin Unterkunft gefunden hatten,[3]) darauf schliefsen, dass, wenn nicht der ganze Palast, doch dessen gröfster Teil damals schon in bewohnbarem Zustande war und etwa nur noch manches zur völligen Ausschmückung der Räume fehlte. Auf diese müssen sich auch die von Costanzo in seinem Briefe erwähnten Arbeiten, bei denen er sich Domenico Rossellis bedient hatte, bezogen haben, was aus der Stelle, dessen Bruder Francesco sei »auch« ein »bono scultore«, herauszulesen ist. Auch ist nicht vorauszusetzen, dass der Herzog damit lange nach seinem Regierungsantritt gezögert habe, ja wahrscheinlich, dass sie

---

[1]) Das fragliche Schreiben, im Florentiner Staatsarchiv (Carteggio mediceo, avanti il principiato, filza XXXIII nº 352) aufbewahrt, lautet:

Magnifice ac prestantissime vir tanquam frater honorande. — Domenico de Johanne scultore è stato qua da mi et hame facto certi lavori in questa mia casa in vero dignissimi: in modo che ultra il premio me gli pare restare obligato. Dove che havendo lui uno fratello chiamato Francesco di Bartolomeo [rect. Francesco di Giovanni di Bartolomeo] Rosello habitatore in Firenza scultore, me ha pregato lo recomandi ad V. M. et la preghi che per mio amore gli piacia operare che 'l possi lavorare ad Santa Liberata et secundum eius merita sii pagato. Non me è parso in alcuno modo negarli questa cosa reputandomegli io obligato ultra il premio gli ho dato per il lavorero digno, et però prego V. M. gli piacia mei amore operare che 'l possi lavorare nel dicto luogho de Santa Liberata che certo mi serà ultramodum gratissimo per essere anche el dicto Francesco bono scultore et per le sue virtù meritare questo et altro. Da V. M. lo receverò ad complacentia[m] singularem: alla quale in omnibus mi offero et recomando. Pisauri die XVIII Martii 1476.

Constantius Sfortia de Aragonia
Cotignole comes Pisauri etc.

[Magnifico] ac prestantmo viro
[tanquam p]atri hondo Laurentio
[de Medic]is de Florentia Florentiae.

Zuerst wurde dieser Brief nach einer Abschrift Milanesis von G. Scipioni in der Nuova Rivista Misena, Anno III, p. 148 — nicht ganz fehlerfrei und unter Weglassung des angeblich fehlenden Jahresdatums — mitgeteilt.

[2]) Siehe den Aufsatz des Verfassers: Luciano da Laurana e il Palazzo Prefettizio di Pesaro, im Archivio storico dell' arte Bd. III p. 239 ff. Dass Laurana auch später noch, und zwar als Bauleiter am Kastell von Pesaro, in Diensten Costanzo Sforzas stand, erhellt aus einem von uns im Codex Nr. 441 der Olivierana zu Pesaro aufgefundenen urkundlichen Nachweis. In einem darin enthaltenen gleichzeitigen Register der »Scripture del Ill. S. Constanzo Sforza« ist auf fol. 36v das folgende Dokument verzeichnet: »Contracarta de Mº Lutiano primo ingegnero delo Castello de Pesaro Nº 116.« Leider ist mit den übrigen Urkunden des fraglichen Registers auch diese untergegangen.

[3]) *B. Gamba,* Le Nozze di Costanzo Sforza con Camilla di Aragona celebrate in Pesaro nel 1475. Narrazione di anonimo contemporaneo, edita pel primo nello stesso anno, ristampata a Venezia per le Nozze d' Onigo-Galvani, 1836, p. 74.

schon bei Lebzeiten seines Vaters begonnen hatten. Wenn er nun aber in seinem Schreiben vom Beginn des Jahres 1476 von den Arbeiten Domenicos und seiner Anwesenheit in Pesaro in der vergangenen Zeit spricht (è stato qua et hame facto), so werden wir wohl als Zeitpunkt der Übersiedelung unseres Helden dahin spätestens das Jahr 1473 annehmen müssen, wo der Mietsvertrag für seine Bottega ablief.[1])

Suchen wir nun nach Zeugnissen für die Thätigkeit Rossellis an und in dem fraglichen Baudenkmal, so sind als solche vorweg die *ornamentalen Bekrönungen* der fünf kolossalen *Fenster des Obergeschosses* an seiner dem Hauptplatze zugewandten Stirnseite zu bezeichnen. Von mächtigen Wappenschildern in Form von sogenannten teste di cavallo über der Mitte der Fensterverdachung — sie zeigten ehemals das Sforzawappen, das erst zur Zeit der französischen Revolution dem Meifsel von republikanischen Schwärmern zum Opfer fiel — schlingen sich, durch flatternde Bandstreifen an die Schilder geknüpft, reiche Fruchtkränze gegen die beiden Ecken des Fenstergesimses und werden dort von geflügelten Putten emporgehalten, die, mit dem einen Bein keck über jenes hinausschreitend, sich gegen die Last stemmen, die ihnen aufgebürdet ist. An diesen lebhaft bewegten Engelgestalten bemerken wir — wenn auch erst im Keim — schon jene perückenartige Manier der Haarbehandlung, die für Rossellis spätere Arbeiten in Fossombrone und Urbino (wie wir gleich sehen werden) so charakteristisch erscheint. Auch finden sich an vieren der fraglichen Fenster in den Friesen der Verdachungen ornamentale Motive, die den vom Meister an seinen beglaubigten Werken in den ebengenannten beiden Städten angewandten ähneln: Schoten- und Zackenblatt-Palmetten, sowie gegeneinandergestellte Füllhörner, die Akanthusranken und Rosetten zwischen sich nehmen und mit Schotenpalmetten abwechseln (wie in einer der Thüren zu Urbino). Ebenso entsprechen die korinthisierenden Kapitelle der Fenstergewände manchen jener, die in einem Saal des Schlosses zu Urbino von ihm herrühren.

Dagegen weist an der Innendekoration der Palasträume, wie sie heute besteht,[2]) nichts mehr mit Bestimmtheit auf die Hand unseres Meisters hin. Schon unter Herzog Guidobaldo II von Urbino (1538—1574) wurde der Bau bei Gelegenheit seiner Erweiterung im Stile des Cinquecento gründlich »umdekoriert«, wobei von der ursprünglichen Ornamentation des Quattrocento aufser den Wandkapitellen an den Zwickeln des Spiegelgewölbes der Sala d' Anticamera nichts erhalten blieb. (Ob vielleicht auch jene im grofsen vorderen Saal noch existieren, lässt sich nicht sagen, denn seine Wände sind heute von den Schränken des Notariatsarchivs bis hoch hinauf

[1]) Zu dem gleichen Ergebnis gelangen wir auch unter Benutzung der uns über den Fortschritt der Arbeiten am Florentiner Dom zu Gebote stehenden urkundlichen Nachrichten. Wir wissen, dass dort zwischen 1475 und 1480 bedeutende Arbeiten für die Verkleidung des Kuppeltambours mit Marmor im Gange waren (*Guasti,* La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, doc. 322 und 336, p. 109 und 116). Dass dabei auch viele Bildhauer Verwendung fanden, beweist die Anstellung eines eigenen »sollicitator caeterorum sculptorum« im Jahre 1479 in der Person des Pagno d' Antonio di Berti aus Settignano, des Meisters, dem ein bedeutender Anteil an der Benediktionskanzel Pius' II. zukommt (*E. Müntz,* Les arts à la cour des papes, &c., Paris 1878, t. I, p. 255). Wenn also der Bruder Domenico Rossellis in der Dombauhütte unterzukommen trachtet, so ist aller Grund zu der Voraussetzung vorhanden, dieser Wunsch sei bei ihm gerade im Hinblick auf die seit Mitte der siebziger Jahre daselbst in regem Aufschwung befindlichen Arbeiten für die Marmorverkleidung des Tambours erwacht.

[2]) Siehe ihre Beschreibung in Lübkes Reisebericht in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1870, S. 361 ff.

bedeckt.) Gedachte Kapitelle aber zeigen Formen, die zu wenig charakteristisch sind, als dass wir darin den Meifsel Rossellis nachweisen könnten. Keinesfalls hat er mit den beiden Prachtstücken der heutigen Ausstattung des Palastes, dem mächtigen Kamin in der Sala d'Anticamera und der Kassettendecke der Sala grande, etwas zu thun: sie beide gehören der Zeit Guidobaldos an und sind wohl Arbeiten seiner Hofarchitekten Genga, Vater und Sohn.

* * *

Der Brief Sforzas an Lorenzo Medici hat uns verraten, dass Rosselli zu Anfang des Jahres 1476 nicht mehr in Pesaro weilte. Folgen wir seinen Spuren, so führen uns diese zunächst nach Fossombrone, dem im Thale des Metaurus gelegenen, nach der Hauptstadt bedeutendsten Orte des Herzogtums Urbino. Der Weg dahin von Pesaro führt über Fano oder Urbino, so dass bei dieser Gelegenheit auch ein Aufenthalt unseres Helden in letzterer Stadt nicht ausgeschlossen erscheint (s. weiter unten); im Jahre 1480 finden wir ihn indessen schon in Fossombrone thätig. Dort trägt eine *Ancona*, die, ursprünglich für den Hochaltar des *alten Domes* geschaffen, jetzt die Sakristei der Domherren ziert, am Sockel folgende Inschrift:

DOMINICI ROSSELLI FLORENTINI OPUS
AN. SALUT. MCCCCLXXX. MEN. SEPTEMB.
SUB. EPO. HIE. SANCTUCIO URBINATE POSITUM.

Ebenso unzweideutig als ihre Worte bezeugt das in der Predella zweimal angebrachte Wappen, dass das Werk eine Stiftung des Bischofs Girolamo Santucci sei. Aus einer angesehenen adeligen Familie Urbinos als Sohn des Arztes Agostino Santucci, der später nach Florenz übersiedelte, dort mit dem Bürgerrecht ausgezeichnet wurde und daselbst 1468 starb,[1]) im Jahre 1428 geboren, verdankte er es neben eigener Tüchtigkeit dem Wohlwollen des Herzogs Federigo von Montefeltre, dass ihm auf dessen Fürsprache das Bistum Fossombrone verliehen ward, das er von 1469 bis an seinen Tod inne hatte. Von Sixtus IV und Innocenz VIII wiederholt

[1]) Seine marmorne Grabplatte ist uns in S. Croce, im Mittelschiff zunächst dem Hauptportale, noch erhalten. Auf einem reichen Brokatbahrtuch liegt die Gestalt, in flachem Relief gemeifselt, in langem Gelehrtentalar da. Der Kopf ruht auf einem gestickten Kissen, die Hände liegen auf der Brust über einem Folioblatt gekreuzt. Ein Palmettenfries begrenzt ringsum die Platte, die stark abgetreten ist, so dass die Züge des Toten verwischt sind, die Inschrift zu seinen Füfsen beinahe ausgelöscht erscheint. Doch liefs sich ihr Wortlaut mit Mühe wie folgt rekonstruieren:

AUGUSTINO SANCTUCIO
MEDICO URBINATI
QUEM POPULUS FLORENTINUS AC POSTEROS
OB EJUS EGREGIAM VIRTUTEM CIVITATE DONAVIT
HIERONYMUS FILIUS
VIXIT ANN. LXXII OBIIT II DECEMBRIS MCCCCLXVIII.

Der Umstand, dass der nachmalige Auftraggeber der Ancona von Fossombrone hier als Stifter der Grabplatte seines Vaters erscheint, könnte leicht zu der Vermutung verführen, dass diese von Rosselli gearbeitet worden sei und er durch Santucci den ersten Impuls empfangen habe, in die Marken auszuwandern. Der Zustand des Werkes gestattet indes nicht einmal den leisesten Versuch, dieser Vermutung durch einen stilistischen Vergleich mit anderen Arbeiten des Künstlers eine reelle Grundlage zu schaffen. Grabplatten dieser Art waren übrigens dazumal allgemein gebräuchlich, wie neben vielen anderen die ganz ähnlichen des Galileo de' Bonaiutis (unmittelbar vor jener Santuccis) und Gregorio Marzuppinis (vor dem Grabmal seines Bruders) bezeugen.

mit wichtigen politischen und administrativen Aufträgen in und aufserhalb des Kirchenstaates betraut, starb er im Jahre 1494 in Urbino und ward in der Kathedrale seiner Vaterstadt begraben.[1] Dort stand im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts sein Grabmal neben dem Eingang zur Sakristei noch aufrecht. Es liefs sich nicht ermitteln, was der Grund seiner Entfernung aus dem Dom gewesen sei; heute ist davon nur noch die in ihrem Bischofsornat auf einer Platte daliegende Gestalt des Toten in Hochrelief übrig und hat in der Loggia des Hofes im herzoglichen Palast neben einigen anderen aus urbinatischen Kirchen dahin geretteten Denkmälern eine Zuflucht gefunden, während der Sockel mit der Inschrift verloren gegangen ist.[2] Stil und technische Behandlung der Grabfigur schliefsen die Annahme absolut aus, als könnte das Monument von Rosselli, den wir noch vielfach mit Aufträgen Santuccis beschäftigt nachweisen werden und der zur Zeit seines Todes noch in Fossombrone lebte, gearbeitet worden sein. Sie ist das Werk irgend eines lokalen Bildhauers, dessen Fähigkeiten weit unter dem Niveau des künstlerischen Könnens unseres Meisters standen.

Aufser der Altartafel des Domes zu Fossombrone und einigen anderen untergegangenen Skulpturarbeiten geringerer Bedeutung, die wir später berühren werden, zeugt von dem Kunstsinn Santuccis noch heute eine Freske in der ehemaligen Kapelle des bischöflichen Palastes, Christus am Kreuz mit den heiligen Frauen, Johannes den Evangelisten, die Heiligen Augustinus und Hieronymus und den Bischof Santucci nebst einer zweiten Person (in der man den verstorbenen Herzog Federigo von Urbino erkennen will) darstellend. Eine Inschrift am unteren Rande des Gemäldes nennt Santucci als Stifter und das Jahr 1493 als Entstehungszeit. Das Werk wird von der Lokaltradition dem Giovanni Santi zugeschrieben, hat uns aber viel eher als eine Jugendarbeit Timoteo Vitis erscheinen wollen. Bei der gegenwärtigen Verwendung des Raumes als Kornspeicher ist das interessante Bild leider dem Untergange geweiht. Allein das wichtigste und relativ am besten erhaltene Zeugnis für das künstlerische Interesse unseres Bischofs bietet die am Corso Garibaldi gelegene Hauptfaçade des Vescovado. Dieser bildet, nach einer Seite an die Kathedrale angebaut, nach der anderen von dem stattlichen, spät cinquecentistischen Palazzo del Comune durch ein schmales Gässchen getrennt, die Ecke an diesem letzteren und dem Corso. Nur die Façade ist ausgeführt und erhalten; was Santucci sonst noch am Palast bauen liefs

[1]) Seit 1458 zu Rom Kleriker und Skriptor der päpstlichen Kammer, 1463 Propst am Domkapitel zu Pavia, erhält er 1469 das Bistum Fossombrone, wird aber 1473—78 als päpstlicher Nuntius in Deutschland, 1483 als Vikar an St. Peter zu Rom, 1484 als Stellvertreter des päpstlichen Statthalters zu Perugia, 1486 als Statthalter zu Todi, 1489 als solcher von Benevent und seit 1491 als Gouverneur der Provinz Ancona verwendet und lässt sein Bistum während seiner längeren oder kürzeren Abwesenheit durch Vikare verwalten.

[2]) Vergl. *A. Lazzari*, Dizionario storico degli uomini illustri di Urbino, in *Colucci*, Antichità Picene, Fermo 1786—97, t. XXVI, p. 259. Die Grabschrift lautete:

HIERONYMO SANCTUTIO URBINATI
EPISCOPO FOROSEMPRONIENSIUM
SANCTIMONIA PRUDENTIAQUE INSIGNI
NEC MINUS DE SANCTA ROMANA ECCLESIA
QUAM DE SUA BENEMERITO
FRATRES PIENTISSIMI POSUERE.
VIXIT ANNOS VI ET LX. MENSES X. DIES V.
OBIIT URBINI
DIE V. ET XX. JULII ANNO SALUTIS
MCDXCIV.

(namentlich eine Hofloggia), hat einer Restauration im vorigen Jahrhundert weichen müssen. Fünf weitgespannte Rundbogenarkaden über breiten Pfeilern und einfachen Karnieskämpfern, alles in Rusticaquaderwerk von Pietra Cesana, bilden das Untergeschoss, ähnlich wie am Palazzo Prefettizio zu Pesaro, der dem Baumeister als Muster vorschwebte. Auf dem schmalen Gurtgesims, das die beiden Stockwerke trennt, sitzen die im Verhältnis zur Gröfse des Baues und zu den zwischen ihnen übrig bleibenden Wandflächen aufsergewöhnlich grofsen fünf Fenster unmittelbar auf. Sie sind von einfach profilierten Gewänden und abwechselnden Flach- und Rundgiebeln umschlossen, die Mauerfläche des Hauptgeschosses aber in regelmäfsigem, glattem Quaderwerk mit vertieften Fugen hergestellt. Ein kräftiges, weit vorspringendes Gesims, in Profilierung und Wirkung an dasjenige des Palazzo Riccardi in Florenz erinnernd, schliefst den Bau nach oben ab. An florentinische Vorbilder gemahnt auch der Ansatz zu einer Sockelbank, der sich vor den Arkaden des Erdgeschosses hinzieht, hier offenbar als Balustradensockel für dieselben gedacht. Das in florentinischer Weise an der Ecke des Hauptgeschosses, sowie in einigen der Fenstergiebel angebrachte Wappen Santuccis weist uns den Schöpfer des Baues, ebenso noch ausdrücklicher eine von ihm selbst gestiftete Inschriftstafel, jetzt unter den Arkaden des Hofes in die Wand eingemauert. Sie giebt den 8. Juni 1479 als Beginn des Baues (während das Datum seines Abschlusses in der nächsten Zeile leer geblieben ist, entweder aus Vergesslichkeit oder weil beim Tode Santuccis die Arbeiten noch nicht völlig beendet waren). Über die beim Bau beschäftigten Meister aber erhalten wir aus einem Rechnungsbuch des Bischofs (Libro de' Conti B, s. weiter unten) Aufschluss. Es führt eine ganze Reihe Maurer und Steinmetzen auf, zumeist Comasken, aber auch mehrere aus dem nahen S. Ippolito, lauter unbekannte Namen, bis auf den einzigen Francesco, detto il Papa, den urbinatischen Bildhauer, den Passavant erwähnt (Raphael d'Urbin, Paris 1860, vol. I, p. 382) und dem wir auch später nochmals begegnen werden (s. a. a. O.). Unser Domenico Rosselli ist nicht darunter; auch erlaubt die Art und der Stil der wenigen am Bau vorhandenen Skulpturarbeiten nicht, ihn als dabei beteiligt anzunehmen. Dagegen zeigen an einem anderen Palast am Corso (gegenüber der Mündung von Via Valerio) die Friese der Fensterverdachungen ganz analoge Ornamentmotive (Zackenblatt- und Schotenpalmetten), wie solche an den Fenstern des Palazzo Prefettizio in Pesaro vorkommen, während die zierlichen Pilaster der Gewände mit ihren korinthischen Kapitellen jenen am Schlosse zu Urbino ähneln. Hierbei könnte demnach Rosselli eher die Hand im Spiele gehabt haben.

* * *

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung zu seinem vornehmsten beglaubigten Werke, der ***Altartafel im Dome***, zurück. Es liegen keinerlei Nachrichten darüber vor, welchem Umstande sie ihre Stiftung verdankt. Um dieselbe Zeit wurde jedoch der Körper des hl. Aldebrandus, des Schutzpatrons von Fossombrone, der sich auf ihr auch dargestellt findet, aus der Kapelle in der ehemaligen Citadelle, der sogenannten Cella, in die bis dahin dem hl. Maurenzius und seinen Märtyrergenossen geweihte und zu einer Benediktinerabtei gehörige Kirche übertragen, die dazumal zugleich mit den Gütern der Abtei in den Besitz des Bistums überging und zur Kathedrale erhoben wurde.[1]) Die kostbare Reliquie ward dort vor dem Hochaltar geborgen, und vielleicht gab dies den nächsten Grund dazu, ihn nun mit einem würdigeren Kunstwerk zu

[1]) *Fra Ridolfo Maria,* Vita di S. Aldebrando &c., Fano 1705, p. 209.

versehen, und also die Veranlassung zur Ausführung unserer Tafel. Sie steht noch heute an ihrer ursprünglichen Stelle; denn nach dem Neubau des Domes im XVII Jahrhundert wurde der Chor der alten Kathedrale wohl zur Sagrestia de' Canonici umgestaltet, Rossellis Werk aber darin belassen, vermutlich weil es dem Geschmack jener Zeit nicht pompös genug erscheinen mochte, um ferner den Hochaltar der Kirche damit zu schmücken.

Unsere Ancona nun, in Pietra di Cesana, einem aus den Brüchen der Umgebung, namentlich den altberühmten von S. Ippolito gewonnenen dichten Kalkstein von sehr gleichförmigem Korn, ausgeführt, baut sich in der Höhe von 2,64 und der Breite von 3,5 m über einem Sockel mit Predella auf, als eine von sechs kannelierten Pilastern geteilte Wandfläche, mit dem üblichen Abschluss durch ein vollständiges Gebälke. Zwischen den Pilastern vertiefen sich flache Nischen, die über einer Simsgurte mit Halbkreismuscheln abschliefsen. In der mittleren, weiteren Nische sehen wir in Hochrelief gemeifselt die sitzende Gestalt der Madonna mit dem segnenden Christuskind auf dem Schofs, zunächst links und rechts die stehenden Figuren der Heiligen Petrus und Paulus, und in den äufsersten Nischen die Heiligen Aldebrandus und Blasius. Der erste figuriert hier als Schutzheiliger der Stadt, wie ihr Symbol, das er in Gestalt eines betürmten Kastells in seiner Rechten trägt, beweist, und zugleich als Patron der Kathedrale, deren Diöcese er als Bischof im Beginn des XIII Jahrhunderts regierte. S. Biagio aber, Bischof von Sebaste in Kappadokien, erfreute sich ehedem in den Marken besonderer Verehrung, vielleicht in seiner Eigenschaft als Nothelfer aller mit Halsleiden Behafteter — eine Kraft, die zu üben er bei dem rauhen Klima jener Gebirgslandschaft oft in der Lage gewesen sein mochte. Seine Linke fasst den Bischofsstab, während er in der Rechten das Werkzeug seines Martyriums, eine eiserne Hechel oder Wollkratze, emporhält. (Ganz ähnlich findet sich der Heilige auch dargestellt auf dem Siegel der Stadt Ragusa, die in ihm ihren Schutzpatron verehrt.) Die Predella nehmen, in ziemlich flachem Relief gearbeitet, fünf Scenen ein, unter jeder der fünf Figuren je eine, der Legende des betreffenden Heiligen entlehnte. Sie sind durch schmälere, der Breite der Pilaster entsprechende Felder voneinander getrennt, deren Füllungen Vasen mit Blumensträufsen, ein stilisiertes dekoratives Pflanzenornament und zu äufserst rechts und links das Wappen des Stifters tragen. Das erste Relief links unter dem h. Aldebrandus zeigt den im Bette krank daliegenden Heiligen, wie er ein ihm von seinen Familiaren dargereichtes gebratenes Rebhuhn durch das Zeichen des Kreuzes wieder belebt und davonfliegen macht. Das Folgende stellt in zwei zu einer Komposition vereinigten Scenen dar, wie Simon Magus in Gegenwart Kaiser Neros und seines Gefolges gen Himmel fährt, Petrus aber den Dämonen, die ihn emportragen, befiehlt, ihn fahren zu lassen, worauf er herabstürzend sich den Schädel an einem Stein zu Füfsen des Heiligen zerschellt. Der Madonna entspricht eine Darstellung des Presepio, dem hl. Paul die Scene, wie Saulus durch die Hand des Herrn, die sich ihm aus den Wolken entgegenstreckt, bestürzt vom Pferde fällt, während seine beiden Gefährten die Flucht ergreifen. Im letzten Relief endlich sehen wir S. Biagio, von Kriegsknechten vor den römischen Statthalter eskortiert, unterwegs ein Kind, das eine Fischgräte verschluckt hatte, auf das Flehen seiner Mutter, die vor ihm in die Knie sinkt, durch Gebet und Auflegen seiner Hände auf den Kranken vom Tode erretten.

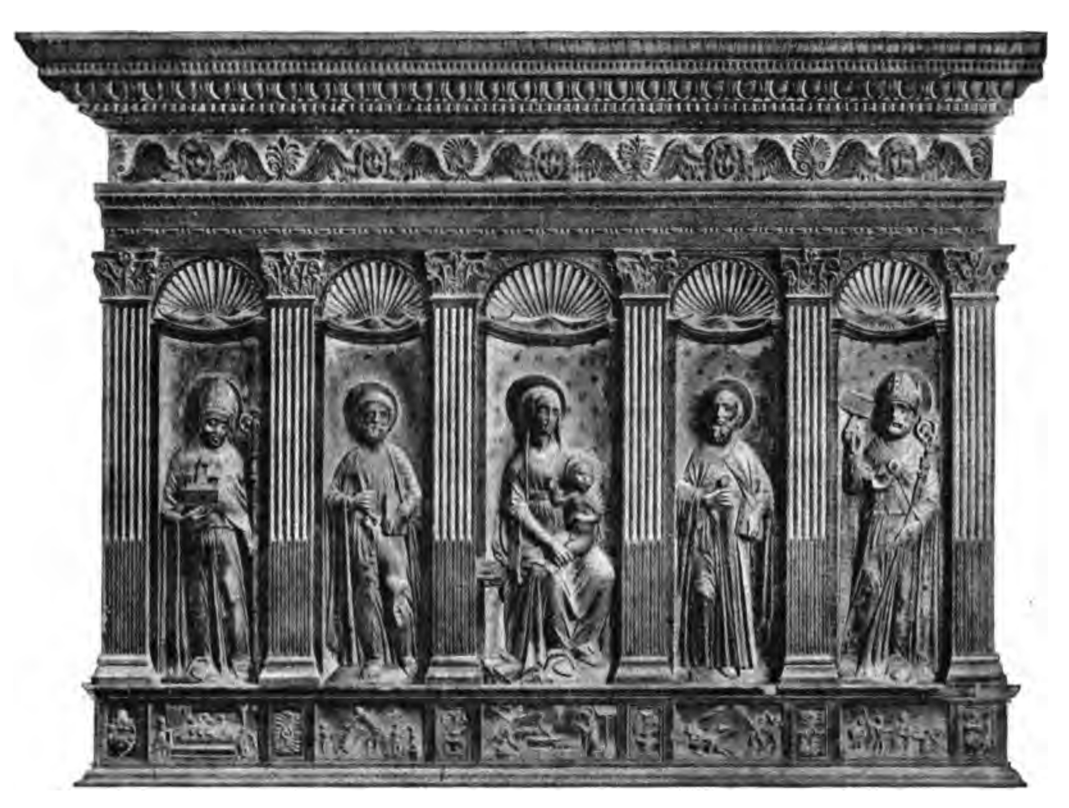
In der Conception weist unser Bildwerk deutlich auf eine wohlbekannte Schöpfung der Quattrocentoskulptur zurück — den von Mino da Fiesole im Auftrage Diotisalvi Neronis gearbeiteten dreiteiligen Wandaltar mit der Madonna und den Heiligen Lorenzo

und Leonardo in der Badia zu Florenz. Wahrscheinlich schon um 1464 bestellt und 1470 vollendet,[1]) musste dieser als die Arbeit eines der damals beliebtesten Florentiner Bildhauer auch unserem Rosselli wohl bekannt gewesen sein, ehe er Florenz verliefs. Als er dann in Fossombrone vor eine ähnliche Aufgabe gestellt ward, tauchte die Erinnerung an das heimische Werk in ihm auf und er entlehnte ihm die Idee für das seine. Denn nur diese — das Motiv der von Pilastern und Gebälk in einem architektonischen Rahmen gefassten Nischen — ist beiden gemeinsam. In ihrer Durchbildung weicht Rosselli durchaus von seinem Vorbild ab, nicht zu seinem Vorteil, namentlich was das Architekturgerüst anlangt. Nicht als ob dessen Conception verfehlt wäre; im Gegenteil, diese stellt sich durchaus organischer, strenger, gegenüber dem spielenden Rahmenwerk Minos dar. Aber in den Verhältnissen und der Gestaltung der Formen lässt unser Meister das feine Auge, das richtige Mafs seines Florentiner Genossen nur zu sehr vermissen. Gleich der erste Eindruck, den sein Werk auf den Beschauer macht, ist der, dass das Figürliche daran durch die Architektur wo nicht erdrückt, doch in zweite Reihe gedrängt wird. Die im Verhältnis zu den schmalen, hochgezogenen Nischen und ihren Figuren übertrieben breiten Pilaster treten zu aufdringlich vor, und das Gebälk, das sie tragen, ist hinwiederum selbst für sie zu wuchtig gebildet. In der Profilierung und Ornamentation des letzteren folgt der Künstler sklavisch antik-römischen Mustern, wobei selbstverständlich der Reiz der Individualität verloren geht. Nur der Fries macht davon eine Ausnahme: ihn hat Domenico mit einer Guirlande, in der sich abwechselnd geflügelte Cherubsköpfe und schlanke Palmetten folgen, geschmückt und in den pausbäckigen, schelmischen Kindergesichtern mit den sie reich umfliefsenden Lockenperücken zwischen weitausgespannten Flügelpaaren sein Können, was Grazie und Belebung der Formen betrifft, wohl am vorteilhaftesten an dem ganzen Werke bewährt. Im übrigen ist die Art der Ornamentation an den Kapitellen, die den bekannten florentinischen korinthisierenden Vorbildern folgen, an den Zwickelfüllungen mit Arabeskenranken und den dekorativen Feldern zwischen den Predellenreliefs graziös, wenn auch etwas schematisch, in der Arbeit sauber und sorgfältig, aber auch trocken und von wenig Schwung.

Im Figürlichen ist unser Künstler den Verhältnissen seiner untersetzten Gestalten mit den etwas zu grofsen Köpfen und den schmalen, steil abfallenden Schultern an seinem Erstlingswerke zu S. Maria a Monte treu geblieben, weist aber nach der Seite von Freiheit und Ausdruck der Formen über dieses hinaus wesentliche Fortschritte auf. Die Naivetät, die jenes frühe Werk so reizend kleidet, ist dabei freilich verloren gegangen. Eine gewisse Trockenheit, Alltäglichkeit der Auffassung ohne jeden künstlerischen Schwung hat seiner Schöpfung ihren Stempel aufgedrückt und zwar so sehr, dass er ihre Wirkung in erster Linie bestimmt. Gedachte Auffassung offenbart sich in der Pose, die bei allen stehenden Gestalten in derselben Weise, überdies unter Einhaltung der strengsten Symmetrie, gleichmäfsig durchgeführt erscheint; ferner in den im Vergleich zu dem Taufstein von S. Maria a Monte viel einförmigeren, wenn auch plastisch korrekteren Faltenmotiven (gewisse Eigentümlichkeiten, die sich schon dort bemerkbar machten, wie das Heraustreten des Knies am Spielbein, die schematisch gleichförmige Anordnung der Falten um dasselbe, das Herabführen eines steifen Faltenzuges zwischen den beiden Beinen kommen auch hier, wo möglich noch

[1]) Siehe *H. v. Tschudi*, Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. Bd. VII, S. 122, und *Vasari* III, 120 nota 2 +.

ausgesprochener, zum Ausdruck, wie denn im allgemeinen die Gewandbehandlung ärmer an Motiven, trockener und namentlich steifer in der Ausführung bei aller Korrektheit der letzteren erscheint). Sie offenbart sich selbst in dem gleichgültigen, besonders bei der Madonna unangenehm berührenden Ausdruck der Physiognomien: mit ihren starkgewölbten Stirnen und hochgezogenen Brauen, mit den unter deren Bogen, die an der Nasenwurzel nicht unterbrochen sind, tief begrabenen starren Augen, den vortretenden Backenknochen und halboffenen, zierlich umrandeten Lippen scheinen sie alle nach ein und demselben Muster zugeschnitten. Für die heilige Jungfrau drängt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der Büste Battista Sforzas († 1472), der zweiten



Domenico Rosselli.
Altartafel im Dom von Fossombrone.

Gemahlin Federigos von Montefeltre, jetzt im Museo nazionale zu Florenz, in allen den eben angeführten Besonderheiten, aufserdem aber auch in den gesenkten Augenlidern der halbgeöffneten müden Augen auf. Da sich dies Werk zu jener Zeit im Schlosse zu Urbino befand, mag ja Rosselli aus ihm die Inspiration für seine Madonna geschöpft haben. Die Vorliebe für hochgewölbte Stirnen hatte er übrigens schon in S. Maria del Monte bewiesen. Im Technischen bekundet der Meister auch hier durchweg grofse Sorgfalt und Präzision. Die Bart- und Kopfhaare sind detailliert und ohne Zwang behandelt, die Extremitäten richtig und mit Geschick wiedergegeben (eine Eigentümlichkeit sind die langen Fufszehen), die Gewänder sorgfältig durchgearbeitet; alles Beiwerk, wie die Stickereien an den Alben, die ornamentierten Ein-

fassungen an den Pluvialen und die Juwelen an den Mitren der beiden Bischofsgestalten, die Attribute in den Händen aller vier Heiligen, ist mit sichtlicher Liebe hergestellt.

Entschieden über den Einzelgestalten stehen, was künstlerischen Wert anlangt, die kleinen Reliefs der Predella (der geneigte Leser wird sich erinnern, dass wir schon bei dem ersten Werke unseres Meisters ein ähnliches Verhältnis zu konstatieren hatten). Hier giebt sich ein naives, frisches Talent, das in wenigen Figuren das Wesentliche der Handlung auszudrücken und die Komposition künstlerisch abzurunden weifs, neben der schon gerühmten sorgfältigen Ausführung der Details kund. Manche Einzelheit deutet dann auch wieder auf die Unerfahrenheit, das Ungeschick des abseits von jedem künstlerischen Centrum in dem kleinen Provinzialstädtchen schaffenden Bildners. So in der Geschichte von Simon Magus die komische Darstellung der Dämonen und die Unbeholfenheit in der Bewegung des stürzenden Zauberers, während sich der Künstler in der schwebenden Gestalt desselben, sowohl was die Bewegung als was die Kürzung der Formen anlangt, recht geschickt zu helfen wusste und seine Aufgabe nach dieser Richtung im Relief der Bekehrung Sauls sogar vortrefflich löste. Übrigens war unsere Tafel ursprünglich in den Figuren und Ornamenten, wie Reste deutlich beweisen, ganz vergoldet; die Fonds aber, wovon sich jene abheben, waren in blauer Farbe mit darüber verstreuten goldenen Sternen gehalten.

Suchen wir nun auch aus dieser Arbeit unseres Künstlers Aufklärung über seine Schulung, seinen Meister zu gewinnen, so werden wir wieder auf Desiderio da Settignano geführt. Auf ihn weisen allerdings nicht die Hauptgestalten, sonst aber mehr oder weniger alle Momente daran hin: die gröfsere Strenge der architektonischen Umrahmung, im Gegensatz zu der freieren Phantasie, womit Mino Aufgaben dieser Art behandelt; der Charakter und die überaus fleifsige, saubere Ausführung des Ornamentalen (namentlich finden sich die Blumenvasen der Predella in ganz analoger Form im Sockel des Grabmals Marsuppini); die Beschränkung auf wenige Figuren, das Anbringen einzelner Gestalten des Hintergrundes in ganz flachem Stiacciato und die Vermeidung des malerischen Moments in der Komposition der Reliefs (alle gleichzeitigen florentinischen Bildner gehen hierin weiter, und obwohl uns keine ähnlichen Arbeiten Desiderios erhalten sind, ist es doch nach allem, was wir von seiner Kunst kennen, erlaubt, anzunehmen, dass gerade er dafür in der Schule Donatellos sich die genannten Charakteristika angeeignet haben mochte); endlich — nicht zuletzt — die Engelsköpfe im Friese, die ihre Abstammung von den Cherubsmedaillons an der Cappella Pazzi nicht verleugnen können, wenn sie sich auch als die robusteren, verbauerten Geschwister jener so zart beseelten Himmelsbewohner präsentieren.

Was aber die Hauptgestalten unseres Altars betrifft, so sind wir aufser stande, in ihnen irgend ein Moment wahrzunehmen, das auf ihre Abstammung von Desiderio hinwiese. Freilich besitzen wir keine ganzen Heiligengestalten von ihm — die Statue der büfsenden Magdalena in S. Trinità zu Florenz muss hier selbstverständlich aufser Betracht bleiben — und auch von der Madonna blofs Halbfigurenbilder. Aber absolut keinen Zug der letzteren finden wir in der Jungfrau Rossellis wieder, eher einen Hauch von dem hausmütterlichen Wesen einiger frühen Madonnen Ant. Rossellinos (z. B. der Madonna del latte). Auch mit den Madonnen Minos ist jede Ähnlichkeit ausgeschlossen; und ebenso gehören dessen gezierte Heiligen einem ganz anderen Geschlecht an, als die etwas trockenen Biedermänner unseres Domenico. Höchstens haben sie in gewissen blechernen, steif herablaufenden, stark unterschnittenen Faltenzügen etwas miteinander gemein (z. B. an der über den rechten Arm der Heiligen Aldebrandus und Petrus herabfallenden Mantelfalte und an den Falten des Untergewandes des hl. Paulus).

So ist denn als Ergebnis der Analyse des zweiten Hauptwerks Rossellis auch wieder seine Herkunft aus der Schule Desiderios zu verzeichnen, allerdings unter schärferem Hervortreten der eigenen künstlerischen Individualität in Charakteren und Formengebung namentlich der Hauptgestalten, und selbständigerer Assimilierung der von anderen Seiten aufgenommenen Einflüsse in den Reliefscenen. Dass das Werk dadurch an Einheitlichkeit des Eindrucks wie Bestimmtheit des Charakters und Stils jener Jugendarbeit gegenüber entschieden gewonnen hat, steht ebensosehr aufser Zweifel, als dass ihm — und dies ergiebt sich als Korollar der schwunglosen, beschränkten Künstlerpersönlichkeit seines Schöpfers — ihre Naivetät und Grazie und damit der gröfste Reiz verloren gegangen ist.

DAS BYZANTINISCHE RELIEF AUS TUSLA IM BERLINER MUSEUM

VON JOSEF STRZYGOWSKI

Das Berliner Museum ist neuerdings in den Besitz eines Steinreliefs gelangt, welches sowohl wegen des Gegenstandes der Darstellung, wie um Zeit und Ort seiner Entstehung willen Beachtung verdient. Der Entdecker, Herr von Kühlmann in Konstantinopel, fand es im Frühjahre 1895 im Dorfe Tusla, einer Eisenbahnstation zwischen Gebse und Pendik, am Golf von Ismid in Kleinasien, 35 km entfernt von Haidar-Pascha, der Konstantinopel gegenüber gelegenen Kopfstation der anatolischen Bahn. Der Platz vor der griechischen Kirche in Tusla war mit grofsen Steinen gepflastert, und unter diesen befand sich die jetzt im Berliner Museum befindliche Platte von parischem Marmor.

Das Relief ist 86 cm hoch, die gröfste Breite beträgt 80,5 cm, die Dicke 13,5 cm. Es ist unvollständig erhalten; zwei Stücke fügen sich so zusammen, dass links der oben und unten erhaltene Rand, rechts dagegen ein fast senkrechter Bruch abschliefst. Von der Profilierung des Randes ist nur so viel erkennbar, dass sie aus drei nach der Mitte schmäler werdenden Streifen bestand. Über die Ausladung lässt sich nichts mehr sagen; sie ist wie das ganze Relief als Pflasterstein abgetreten.

Auf dem gleichmäfsig vertieften Grunde des Relieffeldes sieht man langgestielte Blattpflanzen, von denen sich zwei gegenüberstehende Figuren abheben. Beide schreiten nach rechts hin aus; die eine links behält die Wendung im ganzen Körper bei, so dass auch ihr Hauptmerkmal, der Kopf, scharf ins Profil gestellt erscheint: es ist ein Tierkopf mit kurzen, spitzen Ohren, spitz nach aufwärts gerichteter Oberschnauze und tief einschneidendem Maul. Man könnte am ehesten an einen Wolfskopf denken. Der Körper ist nicht nur abgetreten, sondern über Brust und Leib auch durch eine unregelmäfsige Einarbeitung entstellt. So viel aber ist sicher, dass er menschliche Formen hatte, der rechte Arm im Ellenbogen vor die Brust erhoben war und darunter vielleicht ein Baumzweig über den Leib ging. — Kopf und Oberleib der Gestalt rechts stehen in Vorderansicht, der linke Arm war erhoben. Der Kopf ist leider zerstört, das Oval läuft spitz zu und schloss unten vielleicht mit einem geteilten Bart. Ein

spitzer Helm mit herabhängendem Ohrenteil ist das einzige, was sich mit einiger Sicherheit von der Bekleidung feststellen lässt.

Von den den Grund füllenden Pflanzen erkennt man links oben eine Art Palmenblatt auf einem langen, zwischen den Beinen des Tiermenschen aufwachsenden Stamm. Ein zweiter, dessen Blatt mit dem Rande links abgebrochen ist, biegt sich hinter dem Tiermenschen nach links, wo er den ersten kreuzt; er überschneidet in der Mitte unten einen anderen, der, wie es scheint, hinter dem Behelmten nach rechts oben geht. In der Mitte oben sieht man senkrecht aufragend einen pinien- oder lanzenspitzenartigen Zapfen; ein anderer, der dem Tiermenschen unter dem Arme durchzugehen scheint, biegt sich in der Mitte mit dem spitzen Kolben nach unten. Aus der auf der Rückseite eingemeifselten, in der Mitte etwa kreisförmigen Vertiefung scheint sich zu ergeben, dass die Platte ursprünglich etwa doppelt so grofs war.

Byzantinisches Relief aus Tusla.
Im Königlichen Museum zu Berlin.

Dieses eigenartige Relief stand bisher vereinzelt; über seine Entstehungszeit und Bedeutung liefs sich schwer etwas sagen. Es galt für byzantinisch, ohne dass bestimmte Nachweise gegeben werden konnten.[1])

Neuerdings nun ist ein zweites kleinasiatisches Relief zu meiner Kenntnis gelangt, welches geeignet ist, wenigstens bezüglich der Bezeichnung als byzantinisch Sicherheit zu schaffen. Herr Dr. A. Körte in Bonn gab mir Bericht über die Funde aus christlicher Zeit, die er gelegentlich seiner archäologischen Studien längs der anatolischen Bahn im Innern Kleinasiens gemacht hat; er that dabei auch eines auf beiden Seiten skulpierten Reliefs Erwähnung, welches im Sommer 1895 in Hamidieh, etwa 8 km südwestlich von Eskischehir (Dorylaion), auf einem Friedhofe gefunden wurde, der spätrömische und byzantinische (oder wenigstens christliche) Grabsteine enthielt. Über den Verbleib des Stückes ist nichts bekannt. Das Relief ist wie das Berliner nur zum Teil erhalten. Wir sehen wieder das eine Ende mit dem diesmal ohne Profilierung gleichmäfsig verlaufenden glatten Rande. Es ist 1,07 m hoch, 0,64 m breit, 0,10 m dick und aus Marmor. Auf der einen Seite steht in Vorderansicht eine menschliche Gestalt, nackt, mit männlichen Genitalien. Der Kopf ist ins Profil gestellt und zeigt eine ähnliche Tierbildung wie auf der Berliner Platte, eine Art Hunde- oder Wolfskopf, mit kurzen spitzen Ohren. Die Arme sind erhoben, der linke trägt einen Schild, der mit vier um einen mittleren geord-

[1]) Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen XVIII, Nr. 3 (S. LIV): ein byzantinisches Marmorrelief etwa aus dem X. Jahrhundert.

neten Kreisen geschmückt ist. Die Arbeit ist sehr roh, viel roher als an dem Berliner Exemplar. Was diesem zweiten Relief den besonderen Wert giebt, ist eine Inschrift, die rechts neben dem Tierkopfe erscheint und ΚΕΦΑΛΟC lautet; leider ist gerade der wichtigere erste Teil des zusammengesetzten Wortes, der links vom Kopfe stand, etwa λυκο- oder κυνο-, verloren gegangen, so dass wir für die Deutung nur die Gewissheit bekommen, dass es sich um einen Menschen mit nichtmenschlichem Kopf handelt. Die Inschrift hat aber unter allen Umständen die Bedeutung, dass sie durch die Form der Buchstaben die nachantike und vortürkische, also byzantinische Entstehungszeit aufser Zweifel setzt.

Auf der Rückseite sieht man denselben Tiermenschen nochmals, wieder in Vorderansicht mit ins Profil gestelltem Kopfe. Hier aber ist er aufgezäumt, und eine Gestalt rechts, von der noch der eine Fufs erhalten ist, scheint den Strick, der vom Maule nach rechts unten geht, gehalten zu haben. Auf dem Halse sind Haarsträhne, auf der Brust derb die Fleischbogen angedeutet; die Hände sind über dem Leib aneinandergelegt und die Genitalien wieder angegeben.





Byzantinisches Relief.
Gefunden in Hamidieh.
Vorderseite. Rückseite.

Der Mensch mit Tierkopf ist in der hieratischen Kunst des vorrömischen Ägyptens zu Hause; Anubis, der schakalköpfige Hüter des Grabes, blieb auch den Römern geläufig, im Kalender vom Jahre 354 erscheint seine Büste im Bilde des November neben dem Isispriester.[1]) Auch die byzantinische Kunst dürfte eine ähnliche Gestalt gekannt haben; wenigstens finden wir in den Malereien der Klosterkirchen am Berge Athos öfter den hl. Christophorus mit einem Hunde- oder Wolfskopf dargestellt — eine Eigentümlichkeit, die schon Didron bemerkt hat, für die er aber keine Erklärung erhalten konnte.[2]) Das Malerbuch vom Berge Athos nennt Christophorus νέος ἀγένειος,[3]) setzt also menschliche Bildung voraus. In den Malereien wird er entweder unter den heiligen Kriegern, und dann jugendlich, wie das Malerbuch vorschreibt, oder in abendländischer Art mit Christus auf der Schulter gebildet. Eine

[1]) Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, I. Ergänzungsheft, Taf. XXX.

[2]) Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, deutsche Ausgabe von Schäfer, S. 316, Anm. 2. Vergl. Konrad Richter, Der deutsche St. Christoph S. 153 ff.

[3]) Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, Athener Ausgabe 1885, p. 194.

Abart des ersteren Typus ist der tierköpfige Christophorus. Das beste Beispiel findet sich in den 1717 ausgeführten Malereien im Katholikon des Klosters Karakallou.[1]) Der Heilige ist dort neben Demetrius, den beiden Theodorus, Nestor, Aretas, Menas dem Ägypter und Jacobus dem Perser dargestellt, und zwar wie die anderen im Kostüm eines Kriegers, mit Panzer und Schwert, auf dem Rücken den Schild, in der rechten Hand die Lanze, in der linken das Kreuz. Der Tierkopf ist im Dreiviertelprofil nach rechts gewendet, das Maul offen mit scharfen Zähnen, die Ohren menschlich gebildet.

Die beiden kleinasiatischen Tafeln klingen an diesen Christophorustypus dadurch an, dass in dem einen Fall, dem Relief mit der Inschrift in Hamidieh, der ... *κέφαλος* in der linken Hand einen Schild hält, in dem Berliner Relief aber neben einem Krieger erscheint. Andererseits darf hingewiesen werden darauf, dass das erste Relief von einem christlichen Friedhofe stammt, eine Beziehung also auf den Totenkult, wie bei Anubis, möglich erscheint.[2])

Wäre die Inschrift des einen Reliefs nicht, so könnte man sich versucht fühlen, den Tierkopf für eine Vermummung zu halten.[3]) Bei der Feier des Γοτθικὸν im kaiserlichen Palaste zu Konstantinopel traten zwei Goten *φοροῦντες γοῦνας ἐξ ἀντιστρόφου καὶ πρόσωπα διαφόρων εἰδέων, βαστάζοντες ἐν μὲν τῇ ἀριστερᾷ χειρὶ σκουτάρια, ἐν δὲ τῇ δεξιᾷ βεργία* beim Empfange des Kaisers auf.[4]) Beim ludus Gothicus ferner erschienen die Teilnehmer gekleidet in Tierfelle, d. i. in solche von Wölfen, Bären, Ebern und Hirschen.[5]) Man könnte einzelne bildliche Darstellungen mit ähnlichen Gebräuchen in Zusammenhang bringen, so ein Fresko der Sophienkirche in Kiew, wo ein Mann mit Tierkopf einen anderen mit einem Stabe angeht, der ihm mit Schild und Axt entgegentritt,[6]) oder in einem Mosaik im Dom zu Cremona, wo sich zwei Kämpfende mit Schild und Schwert gegenüberstehen, der eine links mit einem Tierkopf, doch auch der andere mit Anzeichen von Tierbildung.[7]) Abgesehen von der gegen eine Verbindung der kleinasiatischen Reliefs mit diesen Spielen sprechenden Inschrift wäre auch noch zu untersuchen, ob solche überhaupt auch in Kleinasien gefeiert wurden.

An dem Berliner Relief fällt besonders auf, dass die Figuren sich von einem Reliefgrund abheben, der mit Pflanzen geschmückt ist, an denen man einmal ein palmenartiges Blatt erkennen kann. Es darf hierbei vielleicht erinnert werden an die ähnlich roh gearbeiteten Skulpturen am Äufsern der Hauptapsis der Kirche von

---

[1]) Die Datierung giebt eine Inschrift am Thürsturz: Ἐζωγρᾱ ὁ πᾱρ ῑ ν̄ διὰ συνδρομὴν τοῦ πανοσιοτάτου καὶ αἰδεσιμοτάτου ἁγίου προηγουμένου κυρίου κυρίου Νεοφύτου ἐκ νήσου ἐπονομαζομένης Μύλου καὶ ζωγράφου Δαμασκύνου ἱερομ(ονά)χου ἐπὶ ἔτους ἀψιζ ἐν μηνὶ ἰουλίου ῑγ.

[2]) Hundsköpfige Menschen kommen auch im byzantinischen Psalter vor, wo zu Ps. XI, 17 die Juden, welche Christus gefangen nahmen, so gebildet sind. Vergl. Tikkanen, Die Psalterillustrationen im Mittelalter, S. 56, und Kondakov, Miniaturen des Chludow-Psalters Taf. XIV, 1.

[3]) Amtliche Berichte a. a. O.: »die nicht sehr deutliche Komposition scheint den Kampf zweier Krieger darzustellen, von denen der eine den Kopf in eine grofse Tiermaske gesteckt hat. Stilisierte Pflanzen, die sich über den Grund ziehen, sollen wohl die Örtlichkeit andeuten«.

[4]) Constantinus Porphyrogenitus de cerimoniis aulae byz. I, 83 ed. Bonn. I, p. 381.

[5]) Vergl. darüber Reiske, im Kommentar zu der eben citierten Stelle (ed. Bonn. II, p. 355 ff.).

[6]) Abgebildet in der grofsen, von der Kaiserlich Russischen Archäologischen Gesellschaft herausgegebenen Publikation über die Sophienkirche in Kiew, Taf. 55, 2, in den Russischen Altertümern von Tolstoi und Kondakov IV, p. 153 u. a. O.

[7]) Eine Abbildung z. B. bei Demmin, Die Kriegswaffen in ihren geschichtlichen Entwickelungen, 4. Aufl. (1893), S. 354.

Skripu (Orchomenos) vom Jahre 873/4.[1]) Dort sieht man ebenfalls Fabelwesen — einen Bären, der über ein geflügeltes Tier mit Menschenkopf hinschreitet, und ein anderes geflügeltes Tier (Greif), das hinter einem Vierfüfsler (Reh) herläuft — dargestellt, und auch da dient Pflanzenwerk als Folie; doch sind es dort plumpe, epheuartige Ranken, nicht palmenartige Blätter.[2])

Der Verfasser verhehlt sich nicht, dass mit diesen Ausführungen sehr wenig für eine sichere Deutung und Datierung des Berliner Reliefs gewonnen ist. Doch stehen die Rätsel, welche die beiden kleinasiatischen Reliefs aufgeben, im Osten nicht vereinzelt. Sie finden ihre Parallele in zwei Bildwerken, die ich 1889 aus den Magazinen des Centralmuseums in Athen hervorzog. Auch sie finden im griechischen Physiologus nicht ihre Erklärung, sind daher, wie die Reliefs aus Kleinasien, geeignet, zu zeigen, dass die byzantinische Kunst unabhängig vom Physiologus tierische Fabelwesen gebildet hat, ja in den Zeiten nach dem Bildersturm, wo die religiöse Plastik fast vollständig ruhte, gerade auf diesem Gebiete mit Vorliebe thätig war.



Byzantinisches Relief.
Im Museum zu Athen.

Das eine Relief des Kentrikon-Museums stellt wie das Berliner einen Krieger und ein Fabelwesen einander gegenüber durch einen Baum getrennt dar. Der Baum hat die Form einer Palme, um seinen Stamm ringelt sich in die Krone hinauf eine Schlange. Links davon sieht man eine Sirene. Der Physiologus sagt von diesen Fabelwesen:[3]) *τὴν δὲ μορφὴν ἔχουσι τὸ ἥμισυ μέρος, ἕως τοῦ ὀμφαλοῦ, γυναικός· τὸ δὲ ἥμισυ, πετεινοῦ ἔχουσι μορφήν.* Die Sirene des Reliefs weicht von diesen Angaben insofern ab, als nur der Kopf menschlich ist (nicht auch die Brust) und unter dem rechten Flügel ein menschliches Bein hervorkommt. Im illustrierten Physiologus entspricht die Bildung genau der Vorschrift, dort hält die Sirene eine Laute in den Händen, hier hat sie eine Art Zepter, vielleicht eine langgestielte Blüte oder ein Plektron in der Hand, in die das linke Bein ausläuft. Auch trägt sie auf dem Kopf eine Art Krone, ein Attribut, das sich in der byzantinischen Kunst sonst nur bei einem löwen-

[1]) Vergl. Byzantinische Zeitschrift III, Strzygowski, Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilius' I. (867—886) S. 6.

[2]) Abgebildet a. a. O. Taf. II, 5.

[3]) Vergl. Lauchert, Geschichte des Physiologus, S. 246.

artigen Tiere mit Menschenkopf findet. Der Krieger rechts vom Baume fällt nach links, d. i. nach der Mitte aus, indem er den rechten Fufs vorsetzt. Man sieht ihn vom Rücken, den Kopf im Profil, mit langen Haaren und kurzem gegürteten Schuppenrock (Panzer). Die Linke hält einen Schild von dreieckiger Form mit zwei konvexen und einer konkaven Seite, die Rechte schwingt das Schwert. Stellung und Bewaffnung des Kriegers machen einen abendländischen Eindruck.

Von dem zweiten Relief des Kentrikon-Museums ist nur der rechte Teil fast in voller Höhe samt der unteren Ecke erhalten. Der Rand ist genau so wie an der Berliner Platte aus drei nach innen schmäler werdenden Streifen gebildet. Merkwürdig ist die weitere Analogie, dass auch in diesem Athener Relief ein langgestielter Baum der oben mit einem Palmenblatt endet, erscheint. Ihm zugewandt sehen wir links einen Kentauren, dessen Hinterteil weggebrochen ist. Da, wo der menschliche in den Pferdekörper übergeht, sind überfallende Blätter gebildet. Er hält in der linken Hand eine Art Guitarre quer über die Brust und greift mit der Rechten in die Saiten. Der Kopf ist bartlos, mit langen Locken. Es fällt auf, dass der Oberkörper in Vorderansicht gegeben ist, während der Unterkörper im Profil steht, wieder wie bei dem Krieger des Berliner Reliefs. Auf dem Kopfe hat er eine Mütze, die teilweise zerstört ist. Zwischen ihm und dem Baum ist ganz klein und wie in der Luft schwebend eine Tänzerin angebracht, mit breitem niedrigen Hut, langem Haar und einem langen hemdartigen Gewand mit weiten Ärmeln, unter denen die rechte Hand gesenkt, die linke erhoben ist.

Byzantinisches Relief.
Im Museum zu Athen.

Im griechischen Physiologus wurden die Kentauren (ὀνοκένταυροι) in einem Kapitel mit den Sirenen behandelt, es heifst von ihnen: ὁμοίως καὶ οἱ ὀνοκένταυροι τὸ ἥμισυ ἔχουσιν ἀνθρώπου, τὸ δὲ ἥμισυ, ἀπὸ του στήθους, ἵππου ἔχουσιν. In dem illustrierten Physiologus erscheint der Kentaur wie in dem Athener Relief mit dem Pferdekörper im Profil, die Brust in Vorderansicht; der Kopf aber ist nach der Seite der Sirene zugewendet und trägt keine Mütze. In den Händen hält er eine Art Füllhorn und

einmal eine Kugel in der rechten, das Füllhorn in der linken Hand. Von einer Guitarre oder Tänzerin ist dort keine Spur.

Man könnte dem Relief gegenüber an eine Darstellung des Chiron denken; es wäre nur verwunderlich, wie dann aus dem griechischen Helden und Achill der einer Tänzerin aufspielende Musikant geworden sein sollte. Eher möchte das Musikinstrument auf den Kentauren von der Sirene übergegangen sein, die ja ihm gegenüber mit einem solchen in der Hand im Physiologus erscheint. Die Tänzerin aber würde dann in das Relief als Begleiterin dieses Instrumentes gekommen sein. Musik und Tänzerinnen gehen in byzantinischen Darstellungen zu häufig Hand in Hand, als dass die angedeutete Möglichkeit ausgeschlossen wäre. Ich erinnere nur an eines der Reliefs an dem Sockel, welcher den Theodosianischen Obelisken im Hippodrom zu Konstantinopel trägt, wo neben Musikanten, welche die Orgel, Flöte und andere Instrumente spielen, ebensoviele Tänzerinnen erscheinen.[1]) Auch im illustrierten Physiologus erscheint in dem Absatz über das Wiesel der hl. Sylvester und als Gegenstück ein Chorus von Männern mit Flöten, Trommeln, runden Blechen, eine Tänzerin in langem roten Gewand mit weifsen verlängerten Ärmeln.[2]) Für eine solche nebensächliche Bedeutung würde auch sprechen, dass die Tänzerin in dem Athener Relief nur ganz klein und wie raumausfüllend angebracht ist.

Die ganze Gruppe der vorgeführten Reliefs ist gegenständlich von hohem Interesse. Sie schliefst sich an einen Cyklus von Darstellungen, der neuerdings durch R. v. Schneider[3]) und H. Graeven[4]) zusammengestellt worden ist, Darstellungen von kämpfenden und von antiken Gestalten und Mythen auf Elfenbeinkästchen, die, an die fünfzig in allen europäischen Sammlungen zerstreut, durch die gleiche Art der Verteilung von Figuren und Ornamenten, und besonders durch die sich immer gleich bleibende Art der letzteren als zusammengehörig auffallen. Wie sich auf ihnen keine der figürlichen Darstellungen mit einer anderen vollkommen deckt, diese jedoch untereinander auf das Allerengste verwandt sind, so auch unsere Steinreliefs im Verhältnis zu einander und zu ihnen. Der die Guitarre spielende Kentaur hat seine Analogie in einem Reiter mit demselben Instrument auf dem Kästchen in Cividale (Schneider Nr. 7); Sirenen und Kentauren findet man auf den Kästchen öfter, mit Schwert und Schild kämpfende Krieger kommen in verwandter Stellung sehr häufig vor. Damit soll nicht gesagt sein, dass diese Kästchen und unsere Steinreliefs in derselben Zeit und am gleichen Ort entstanden sein müssen. Beide bezeugen vielmehr nur gleicherweise die Fortdauer der Verwendung antiker Mythen durch die byzantinische Kunst. Die Kästchen sowohl, wie zwei in Torcello gefundene Steinreliefs (s. Schneider), sind weitaus besser gearbeitet als die Reliefs aus Griechenland und Kleinasien.

---

[1]) Abbild. bei Hertzberg, Geschichte der Byzantiner und des Osmanischen Reiches, S. 4.

[2]) Für das Kostüm vergleiche man die wahrscheinlich 1042 entstandene sogenannte Krone des Monomachus im Nationalmuseum zu Budapest, abgebildet bei Kondakov, Geschichte und Denkmäler der byzantinischen Emails, S. 246 u. a. O.

[3]) Serta Harteliana 1896 S. 279 ff.

[4]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XVIII. S. 1 ff.



DER MONOGRAMMIST H F UND DER MALER HANS FRANCK

VON HEINRICH ALFRED SCHMID



Die Altarwerke, die in Basel einst wie anderswo die Kirchen gefüllt haben, sind im Jahre 1529 fast alle von den Anhängern der Reformation zerstört worden, und nur dem hohen Ansehen, das Holbein schon damals genoss, verdanken wir es, dass wenigstens von seinen kirchlichen Werken Bruchstücke und ganze Tafeln dem allgemeinen Verderben entrissen worden sind. Die Wandbilder aber, deren es in Basel viele gegeben zu haben scheint, teilten das Schicksal von Holbeins monumentalen Werken und sind im Lauf der späteren Jahrhunderte zu Grunde gegangen. So wissen wir vielleicht gerade von den Künstlern, die vor den Holbein die bedeutendste Rolle in Basel gespielt, am wenigsten. Hans Herbster, bei dem Ambrosius Holbein bis 1517 Geselle gewesen zu sein scheint, kennen wir zwar aus dem schönen Portrait bei Lord Northbrook, das Hans Holbein zugeschrieben wird, in Wirklichkeit aber von Ambrosius stammt. Aber als Werk des Herbster ist bis jetzt nicht einmal das eine Portrait im Baseler Privatbesitz, das ihm gewöhnlich zugeschrieben wird, gesichert. Von Hans Dyg, der in Baseler Urkunden ebenfalls öfters genannt wird, ist nur in völlig entstellender Übermalung ein Wandbild im Rathause der Stadt erhalten. Nur von den Künstlern, die für den Holzschnitt gearbeitet haben, lassen sich zahlreiche Arbeiten heute noch feststellen. Die wichtigsten unter ihnen, zugleich die einzigen, die ein Interesse beanspruchen können, sind Urs Graf und der Monogrammist H F, der seit Nagler mit dem in Baseler Urkunden häufig vorkommenden Maler Hans Franck identifiziert wird. Den Beweis, dass der Monogrammist J. F., nach Vögelins glücklicher Entdeckung ein in Frobens Offizin beschäftigter »scalptor aerarius Jacob Faber«, lediglich Metallschneider war, glaube ich bei anderer Gelegenheit erbringen zu können.

Urs Graf ist eine bekannte Künstlergestalt; aber man lernt ihn doch erst beim Studium seiner zahlreichen Handzeichnungen auf dem Baseler Kupferstichkabinet richtig würdigen. Man weifs, dass er, seines Zeichens ursprünglich Goldschmied, mit ganzer Seele Reisläufer war, ein wüstes Leben führte, dabei aber als allzeit lustiger Gesell sich grofser Beliebtheit bei seinen Kriegskameraden erfreute. In den Holzschnitten zeigt er sich fast nur von seiner rohen Seite; dagegen äufsert sich in seinen Zeichnungen aus dem Kriegerleben seiner Zeit, wo er die herkulischen Schweizer Söldner, ihre derben Späfse und die ganze Tragik des gefährlichen Handwerks schildert, ein frisches Temperament, ein bei aller cynischer Unverfrorenheit doch recht erfreulicher Krieger-

humor; hie und da giebt sogar ein Ausblick in eine lachende Schweizerlandschaft der Scene einen idyllischen Charakter, den man dieser derben Kriegernatur nicht zutrauen sollte. Es ist keine Frage, dass sich das Leben und Treiben der damaligen Eidgenossen in diesen Skizzen viel unmittelbar wiederspiegelt als in den Zeichnungen Holbeins. Überall freilich, wo es auf künstlerisches Feingefühl, auf ein sorgfältiges Abwägen ankam, stand Graf weit hinter dem grofsen Augsburger zurück. Das Bild, das man durch Graf von der Baseler Kunst erhält, wird ergänzt durch die Werke des Monogrammisten H F.



rbeiten aber, die in erster Linie für diesen Maler in Betracht kommen, sind eine Anzahl sichtlich von derselben Hand stammende Holzschnitte in Baseler Drucken, die im Jahre 1519 zuerst auftauchen und von denen drei mit einem Monogramm, das aus den zusammengezogenen Buchstaben H und F besteht, bezeichnet sind; aufserdem einige mit genau demselben Monogramm (vergl. Abbildung S. 67) oder mit einem ähnlichen (vergl. Abbildung S. 68) bezeichnete Handzeichnungen im Kupferstichkabinet der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, deren Provenienz schon für den Ursprung aus jener Gegend spricht und die auch mit den Holzschnitten der Baseler Drucke im Stil übereinstimmen.

Monogramme, die denselben Künstler bedeuten könnten, finden sich sonst nur in einem früheren Baseler und in einem Strafsburger Drucke. In Nürnberg auf dem Titelblatt des Missale Pataviense von 1514 (Muther 1150) findet sich als Bezeichnung des Holzschneiders zwar ein aus H und F zusammengesetztes Monogramm; aber die Abbildung, die Muther im Index davon giebt, ist unrichtig. Das F steht in Wirklichkeit auf dem Querstrich des H. Als Bezeichnung eines Holzschneiders kommt aber in der That ein H und F nebeneinander und zusammengezogen im gleichen Jahre in Basel auf zwei von den fünf Vollbildern des bei Adam Petri erschienenen Plenariums vor, hier neben dem Monogramm Schäufelins (Muther 904—7).

Da es nun noch immer, wo es der Forschung gelungen ist, über die technische Ausführung der Holzschnitte genaueren Aufschluss zu erhalten, sich herausgestellt hat, dass die Maler nicht zugleich Holzschneider waren, so ist auch bei den Baseler Blättern die Beteiligung eines Malers höchst unwahrscheinlich.

In Strafsburg erscheint das Monogramm, und zwar wie später in Basel, teils in der Form wie auf Abbildung S. 67, teils in der Form wie auf Abbildung S. 66 und 68 neben der Jahreszahl 1516, auf sieben von den 18 Holzschnitten in Breitformat in dem Buche Die Brösamlin doct. Keiserspergs, uffgelesen von Frater Johann Paulin. Bei Joh. Grüninger. 1517 (Muther 1404).

Hier bedeutet das Monogramm den Künstler. Die technische Ausführung der Holzschnitte ist ganz verschieden. Der Zeichner war ein Schüler Hans Baldungs. In der Vorliebe für starke Verkürzungen, für runde Frauengesichter, fliefsende Gewänder und auch in der Landschaft erinnert er etwas an die Baseler Zeichnungen und Holzschnitte, aber die drallen Formen der Körper, namentlich der Beine, die Art, wie die Figuren gehen und stehen, schliefst doch, wie schon Muther richtig bemerkt, die Möglichkeit aus, dass diese Holzschnitte von dem Baseler Künstler stammen.[1])

---

[1]) Aufser den sieben bezeichneten Holzschnitten gehören noch drei (»Vom Kaufmannschatz des Spiels«, »Wie der Teufel auch ein Kaufmann und ein Wannenkremer ist«, sowie »Der Eintritt einer Tochter in ein Kloster«) demselben Künstler an, die übrigen acht nicht;

ine neuerdings vom Berliner Kupferstichkabinet erworbene, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1516 bezeichnete Federzeichnung, fünf Krieger vor einer Gebirgslandschaft, ist das frühste bisher nachweisbare Werk, das zu der Baseler Gruppe von Zeichnungen und Holzschnitten gehört (vergl. die Abbildung). Das Blatt zeigt so frappante Anklänge an die bezeichneten Arbeiten in Basel aus den folgenden Jahren, dass an der Identität des Künstlers nicht zu zweifeln ist; aber manche Schwächen legen den Gedanken nahe, dass wir es hier mit einer Erstlingsarbeit zu



Hans Franck.
Schweizerische Söldner.
Federzeichnung im Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin.

thun haben. Das Schwanken in den Verhältnissen der einzelnen Körperteile ist zwar für unseren Künstler auch später charakteristisch; auffallend ist aber die kraftlose Haltung und die Unsicherheit, mit der diese Krieger auftreten, während der Künstler doch sichtlich bestrebt war, den Figuren eine forsche Haltung zu geben, ferner der Mangel an Klarheit bei aller kleinlichen Sorgfalt in der Durchführung. So sieht die Mütze, die das Gesicht des ersten Kriegers bedeckt, aus wie ein von Warzen bedeckter Schädel, die vierte Figur hebt sich von der dritten nicht deutlich ab.

---

es sind also im ganzen 10, nicht 16, wie Muther Nr. 1404 angiebt. Von anderer Hand, wie die bezeichneten Holzschnitte von 1516, auch die in Geiler von Keiserspergs »Buch der Sünden des Munds«, Strafsburg, Grüninger, 1518, die Muther unter Nr. 1405 demselben Künstler zuschreibt.



Hans Franck.
Ein schweizerischer Krieger.
Federzeichnung im Baseler Kupferstichkabinet.

Jedenfalls zeigt sich in allen späteren Arbeiten eine weit gröfsere Sicherheit. Die datierten Zeichnungen in Basel stammen aus den beiden folgenden Jahren; von 1517 eine wappenhaltende Frau, ein Krieger (vergl. S. 67) und ein Studienkopf nach einer alten Frau, von 1518 das Parisurteil (vergl. S. 68).

Im Winter 1518 auf 1519 hat Ambrosius Holbein seine Thätigkeit in Basel plötzlich eingestellt, was sich bei der Durchsicht der erhaltenen Baseler Drucke aus folgen-

den Thatsachen ergiebt. Es erscheinen von ihm seit Hans Holbeins Weggang 1517 und 1518 jedes Vierteljahr in den Drucken Frobens, dann in denen des Pamphilus Gengenbach und des Cratander zahlreiche neue Holzschnitte. Die aufblühenden Druckereien müssen Ambrosius fast ausschliefslich und reichlich beschäftigt haben. Im Jahre 1519 folgten aber bei Froben aufser der grofsen Einfassung mit der Ar-



Hans Franck.
Das Urteil des Paris.
Federzeichnung im Baseler Kupferstichkabinet.

miniusschlacht, die bereits 1517 datiert ist, nur noch zwei kleine Titelverzierungen, bei Cratander nichts mehr und bei Petri nur das Titelblatt und drei (nicht vier) Illustrationen zu Th. Murners Geuchmatt. Schon hier aber sind die übrigen Holzschnitte von einem anderen Künstler entworfen, und auch die übrigen Baseler Offizinen haben zur Deckung ihres immer noch steigenden Bedarfes vom Beginn 1519 an andere, zunächst geringere Kräfte verwendet.[1]) Die Illustrationen der Geuchmatt, meist mit den

[1]) Ambrosius Holbein ist wahrscheinlich plötzlich gestorben, da sich später keine Spuren dieses immerhin bedeutenden Künstlers nachweisen lassen. Eine zierliche Einfassung noch in Strafsburg bei Knobloch. Luther. Theologia teutsch. 1520. Von Woltmann mit Unrecht verworfen.

Buchstaben CA bezeichnet, stammen von einem weiter nicht bekannten geringen Zeichner in der Art des Urs Graf. Aufserdem taucht jetzt in Drucken Cratanders ein Künstler auf, der sich auf einer Miniatur von 1519 im Matrikelbuch der Baseler Universität, sowie auf einem Signet Cratanders mit einem aus den Buchstaben E und G gebildeten Monogramm bezeichnet hat (vergl. die Abbildung bei Heitz und Bernoulli, Baseler Büchermarken Nr. 94 und 94*a*). Von ihm ferner das Signet bei Heitz Nr. 92, die Titeleinfassung für Quart mit dem Aktäon (Heitz Nr. 92*a*), endlich später eine grofse Zahl Illustrationen in Adam Petris deutschem Alten Testament von 1523 und 1524. Darunter von Lützelburger geschnitten die Bathseba im Bade.

In erster Linie wurde aber jetzt unser Monogrammist beschäftigt. Von ihm erscheinen im März bei Froben eine ganze Reihe von Zierleisten sowie von Illustrationen und Initialen in Holzschnitt, im April bei Cratander eine Titeleinfassung, ein Signet und eine Anzahl Initialen, im September dann noch ein ganzes Alphabet und bei Petri im gleichen Jahre viele der Randleisten der Geuchmatt und eine geringere Arbeit. Neben ihm dann noch viertens ein ganz geringer Nachahmer seiner Manier, von dem die Randleisten am Textanfang in demselben Drucke, der die Titeleinfassung mit dem Hercules Gallicus zuerst enthält (vergl. unten Nr. 7), stammen, sowie später die geringsten Illustrationen in Petris Altem Testament. Aufserdem hat der Metallschneider Jakob Faber, der damals in Frobens Offizin arbeitete, in diesem Jahre Dutzende von Randleisten in Metallschnitt hergestellt, die die Manier des H F oft ganz deutlich aufweisen. Die Arbeiten sind aber so gering, dass es sich nicht mehr lohnt zu entscheiden, wie weit Faber hier als Kompilator, Kopist oder blofs ausführende Kraft thätig gewesen ist. Diese Bücherdekorationen gerade sollten aber noch lange die Quart- und Oktavdrucke Frobens verunzieren, während die übrigen Offizinen ihren Schmuck in den folgenden Jahren erneuerten.

Die Rückkehr Holbeins von Luzern scheint unserem Monogrammisten HF vorerst alle Aufträge von seiten der Baseler Buchdrucker wieder entzogen zu haben. Eine Einfassung seiner Hand, die Thomas Wolff besafs und nicht früher als 1523 in dessen August-Ausgabe des deutschen Neuen Testaments in Quart nach Luthers Übersetzung nachzuweisen ist, scheint längst vorhanden gewesen zu sein; sie ist in der ersten Auflage nur zur Verwendung gekommen, weil eine holbeinische Einfassung nicht vollständig hatte fertiggestellt werden können, und wurde durch diese schon in einer anderen Auflage aus demselben Jahre ersetzt.

Im Jahre 1523 erscheinen aber Holzschnitte von unserem Monogrammisten noch einmal, nämlich in Petris Folio-Ausgabe des deutschen Alten Testaments. Es sind vier Illustrationen, sämtlich ohne Monogramm.[1]) Bei dem ersten Bilde: Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies ist die Verwandtschaft mit bezeichneten Arbeiten, namentlich mit dem Parisurteil, besonders auffallend. Es ist da zu vergleichen die Haltung und Körperbildung des aus dem Paradiese vertriebenen ersten Elternpaares, die Stellung der Hände und die Bildung der Zehen, dann auch die Gewandbehandlung bei dem Engel und einige Gewohnheiten in der Darstellung des Bodens. Die

[1]) Auf einem Missverständnis beruht die Behauptung Naglers, Monogrammisten Bd. III, Nr. 2302, dass ein Altes Testament Petris von 1524 existiere, in dem sowohl Holzschnitte mit dem Monogramme H F als solche mit J F vorkommen. An der citierten Stelle, R. Weigel, K.-K. Nr. 17891, wird das oben genannte Alte Testament Petris beschrieben, dessen erster Teil 1523, dessen zweiter 1524 erschien, ohne dass das Vorkommen der Monogramme erwähnt wird.

[illegible] Bildnissen, die von [illegible] sind [illegible]
Obwohl hier die Verwandtschaft mit [illegible] Werken [illegible]
[illegible] Zugehörigkeit doch eine [illegible]
[illegible] Zweifel [illegible]
[illegible] auseinander [illegible]
[illegible]

[illegible] Holbein [illegible] aus [illegible] und [illegible]
[illegible] Mannes [illegible]
[illegible] Monogrammisten [illegible]
[illegible]
[illegible] Monogrammisten [illegible]
[illegible]
[illegible] gearbeitet [illegible]
[illegible] Stadt [illegible]
[illegible]
[illegible] Hans [illegible]
[illegible] selbst vor [illegible]
[illegible] Holbeins Art [illegible]
[illegible]
[illegible] sehen [illegible] aus wie [illegible]
[illegible] Vergleich [illegible] seines [illegible]
[illegible]
[illegible] Bilder der [illegible]
[illegible]
[illegible] Zeichnung [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] Ausgabe [illegible]
[illegible]
[illegible] auch diese Vergleiche [illegible]
[illegible] von [illegible]
[illegible] 1520 oder [illegible]

M[illegible] in den [illegible]
[illegible] dieser Jahre [illegible] Meister, der [illegible]
[illegible] ein Hans Franck, der
[illegible] bezeichnet wird. Man [illegible] deshalb [illegible]
[illegible] Monogramm ist wirklich Hans Franck

[illegible] Die [illegible] über Hans Holbein d. J.
[illegible] Zahlungen an diesen
[illegible] gefunden
[illegible] der inneren, [illegible]
[illegible] und etwa mit
[illegible] Wappen [illegible] Solche [illegible] damals [illegible]
[illegible]

HANS FRANCK

DAS GLÜCK

KOHLEZEICHNUNG IN DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG ZU BASEL

übrigen Illustrationen, die von Franck stammen müssen, sind die nächstfolgenden. Obwohl hier die Verwandtschaft mit gesicherten Werken weniger auffallend ist, beweist ihre Zugehörigkeit doch eine genaue Untersuchung aller übrigen Illustrationen dieses und des zweiten 1524 erschienenen Teiles. Es scheiden sich nämlich dabei fünf Gruppen scharf voneinander ab.

1. Holbeinische Holzschnitte, die von Lützelburger geschnitten sind. Woltmann 171—4.

2. Holzschnitte in Holbeins Art, äufserst roh und plump ausgefallen. Unter vielen anderen Woltmann 175, ferner Opferung Isaaks, Mannalese.

3. Holzschnitte von dem bereits erwähnten Monogrammisten E G, z. B. Bau des babylonischen Turmes, Bathseba im Bade, Bathseba vor Salomo.

4. Bilder jenes geringen Nachahmers unseres Monogrammisten H F, z. B. Eherne Schlange, Jephtha, Elkana.

Alle die Zeichner, die 1519 für Baseler Offizinen gearbeitet, tauchen also hier wieder auf, mit Ausnahme des C A. Die drei auf das Bild vom Sündenfall folgenden Illustrationen gehören nun zu keiner dieser vier Gruppen, sondern zu einer fünften, sie schliefsen sich eng an den vorhergehenden Holzschnitt von H F an.

Nun sind die Lützelburger Schnitte freilich zweifellos unmittelbar vor der Ausgabe des Werkes entstanden. Die geringeren Illustrationen in Holbeins Art aber scheinen schon früher gefertigt zu sein. Holbein hat 1521 und 1522 eine sehr auffallende Wandlung durchgemacht, und diese Schnitte sehen nicht aus wie eine Vergröberung seines späteren eleganten, sondern wie eine Vergröberung seines früheren plumpen Stiles. Die Bilderfolge als Ganzes aber verdankt nicht Luthers Übersetzung ihr Dasein, sie hält sich nicht wie Wolffs Nachdruck an die Bilder der Wittenberger Ausgabe, der doch der Text nachgedruckt ist, sondern an die Illustrationen der früheren Augsburger Bibelübersetzungen. Die Holzschnitte stimmen in Zahl und Format mit der Folge von Holzschnitten überein, die 1487 und 1490 bei Schönsperger, 1507 bei Hans Ottmar, 1518 bei Silvan Ottmar vorkommen. Beim Neuen Testament hat sich Petri doch in mehreren Bildern an die Luthersche Originalausgabe gehalten. Die Ausgabe eines deutschen Alten Testaments aber war also schon vorbereitet, als Luthers Übersetzung dazwischen kam. Demnach dürften also auch diese Arbeiten des Meisters H F schon vor 1522 entstanden sein, und alles, was von dem Monogrammisten erhalten ist, drängt sich auf den Zeitraum von 1516 bis 1520 oder 1521 zusammen.



Mit den Anfangsbuchstaben H F findet sich nun aber in den Baseler Urkunden während dieser Jahre nur ein Meister, der seinem Berufe nach hier in Betracht kommen könnte, nämlich ein Hans Franck, der regelmäfsig als »der Maler« bezeichnet wird. Man darf deshalb mit Nagler annehmen, dass unser Monogrammist wirklich Hans Franck hiefs.

His erwähnt in seinem Aufsatz (Die Baseler Archive über Hans Holbein d. J. Zahns Jahrbücher III, 1870) ohne Angabe der Belegstellen einige Zahlungen an diesen Künstler, die ihm bei seinen Holbeinforschungen in den Ratsausgabenbüchern aufgefallen waren. Danach hatte Franck den Spalenschwibbogen (ein Thor der inneren, älteren Umfassungsmauer), das Salzhaus, den St. Jakobsbrunnen anzustreichen und »etwa mit dem Baseler Wappenschild zu zieren«. Solche Arbeiten wurden aber damals den ersten Malern der Stadt übertragen. Beim St. Jakobsbrunnen handelte es sich zudem



HANS FRANCK

DAS GLÜCK

KOHLEZEICHNUNG IN DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG ZU BASEL

auch um Bemalung einer plastischen Figur, was in jener Zeit nur von Künstlern ausgeführt wurde.

Eine ganze Reihe von Nachrichten können aufserdem mit den Belegstellen angegeben werden.[1])

Hans Franck kauft 1505 das Bürgerrecht und wird dabei »der moller von Bubendorf« genannt. Er war demnach schweizerischer Herkunft, Bubendorf ist ein Dorf etwa drei Stunden südlich von Basel im heutigen Kanton Basel-Land. — Burckrecht fol. XXXXIV verso.

1508 wird Franck Stubenmeister in der Himmelszunft.

1515 zieht er unter Heman Offenburg nach Navarra. (Beide Angaben im roten Buch der Zunft zum Himmel.) In demselben Jahre wird ein Geselle Hans Snyder, der bei Franck dient, erwähnt. Vergichtbuch der mehreren Stadt 1515—1518.

1516 wird sein Name in einer Streitsache zwischen dritten Personen genannt. — Urteilbuch 1515—1517.

1517 kauft er auch die Gartneren Zunft. — Zunftprotokoll I.[2])

In dem »Fertigungsbuch der mehreren Stadt« von 1508—1511, fol. 97 verso findet sich dann ein Übereinkommen aus dem Jahre 1510 und in dem von 1516—1519 mehrere solche Abkommen des Jahres 1517, aus denen wir einiges wenige über Francks Familienverhältnisse erfahren. Er und der Bildhauer Hans Thur hatten die Töchter einer Bryda Smalz geheiratet. Francks Gattin hiefs Ursula Smalz. 1517, nach dem Tode eines zweiten Gemahls der Schwiegermutter, eines Hafners Namens Benedikt Doll, übernimmt Franck und seine Gattin das Haus zum kleinen Hermelin, »in der Gasse unter den Becheren nidwendig dem Kouffhuse gelegen«. In demselben Jahre verkaufen die Ehegatten Zinsen, die auf dem Hause lasten, und es wird endlich die geisteskrank gewordene Schwiegermutter verpfründet.

Am 1. April 1522 ist Ursula, Hans Francks Witwe, mit Anthoni Glaser dem Glaser rechtlich vervogtet worden. Urteilbuch der mehreren Stadt 1521—1523. Aus einem Übereinkommen desselben Jahres zwischen den Verwandten des Hans Franck erfahren wir noch, dass er eine Tochter Margareta hatte und dass der eingangs bereits erwähnte Maler Hans Dyg deren Vogt gewesen ist.

Der Name Hans Franck war häufig in jener Zeit; schon 1477 erscheint ein Hans Franc von Strafsburg als Buchdrucker in Basel. 1520 wird ein Hans Franck von Sweinfurt, der wegen Ehebruchs, am 19. Juni 1522 ein Hans Franck, der wegen verbotenen Reislaufens eingekerkert war, aus dem Gefängnis entlassen. Die urkundlichen Erwähnungen, in denen Franck immer mit dem Zusatz »der Maler« erscheint, schliefsen die Möglichkeit aus, dass eine dieser genannten Personen mit unserem Künstler identisch sein könne. Endlich führte auch der berühmte Formschneider Lützelburger den Namen Hans Franck. Dieser ist aber erst von Ende 1522—1526 in Basel nachweisbar.

---

[1]) Die Notizen verdanke ich den Herren Dr. His-Heusler, Staatsarchivar Dr. Rudolph Wackernagel, und insbesondere auch Herrn Konservator Dr. Dan. Burckhardt. Eine Beschreibung der citierten Originalquellen bei His a. a. O. in Zahns Jahrbuch.

[2]) Nicht recht erklärlich die schon von Händcke, Die schweizerische Malerei im XVI Jahrhundert S. 11 citierte Notiz desselben Jahres. Sie lautet, soweit leserlich: Anno XVII uff dienstag nach dem pfingstag geben Hansen Francken dem maler V ℔. uff befelch myns Hern dess Burgermeisters hat... an Wechsel empfangen. Dreier Herren Gedenkbüchlin.





bwohl sich die Thätigkeit des Hans Franck also nur über etwa fünf Jahre verfolgen lässt, geben doch die verschiedenartigen Äufserungen seiner Thätigkeit noch ein recht markantes Bild. Als einen flotten Zeichner lernt man ihn kennen, wo ihn eine Bewegung oder ein Ausdruck reizt. So ist eine der besten Skizzen, der reichgeputzte Krieger von 1517, in der Freude an dem breitspurigen kretschigen Auftreten entstanden. Auf ein besonderes Interesse an effektvollen Bewegungen deutet auch die überall zu Tage tretende Vorliebe für starke Verkürzungen. In Untensicht ist dargestellt die Trinität (Holzschnitt Nr. 1). Die Untensicht ist sogar sehr geschickt durchgeführt in dem oberen Teil der Einfassung mit dem Hercules Gallicus, auffallend starke Verkürzungen aufserdem bei den Putten in den Initialen und in der Fufsleiste (Nr. 8). Immerhin glaubhaft ist deshalb auch, dass die Verkürzungsstudie (Hdz. 7) von Franck herrührt, obwohl die Durchführung weit geringer als bei dem weiblichen Kopf von 1517 ist, und das Blatt auch von jenem Nachahmer Francks sein könnte, den man neben diesem in den Baseler Drucken antrifft. Bei dem weiblichen Kopf, einer der gelungensten Studien, haben ihn mehr die runzelige Haut, die Warzen, der eigenartige Blick gereizt. Die Freude am knorrig Charakteristischen äufsert sich denn auch sonst: in der Vorliebe für eigentümlich gewundene Linien, gekräuselte Haare, flatternde dünne Gewänder, knitterige Faltenbrüche.

Die Klarheit, die Richtigkeit, alles Gesetzmäfsige war dagegen Franck gleichgültig. Man erkennt seine Hand hauptsächlich an Schrullen und Äufserlichkeiten, die Güte der Arbeit bietet nur eine sehr unsichere Handhabe zur Entscheidung. Der Hang für das Krause, Knorrige verführt ihn leicht, und weit eher als einen Urs Graf, ins Kleinliche.

Auch Franck hat an den kriegerischen Helden seiner Umgebung seine Freude, dies scheint schon aus den zwei erhaltenen Darstellungen von Landsknechten hervorzugehen. Aber Körperbau und meist auch die Haltung der Männer wie auch der Frauen ist weit schwächlicher als bei Urs Graf und Niklas Manuel. Besonders auffallend ist die dünne Bildung der Oberschenkel. Auch die Arme sind dürr, die Hüften schmal; die Hände, selbst bei Männern oft sehr klein, erscheinen verkrüppelt oder doch in unbequemen verdrehten Stellungen. Die Frauengesichter haben etwas Kleinliches, bei hoher Stirn und runden fetten Wangen eine kurze Nase und aufgeworfene Lippen. Derselbe Kopftypus erhält wenigstens bei Männern durch die tiefliegenden Augen etwas Energisches. Mit den Künstlern seiner Umgebung scheint Franck die Freude an der Schweizer Landschaft zu teilen, denn gern lässt er uns in eine gebirgige Gegend hinausschauen.

Die Vorliebe für das Knorrige, Gewundene, Gekräuselte äufsert sich dann noch auffallender als bei Tracht und Haar in der Dekoration. Hier bilden die Hauptbestandteile spätgotische Motive, das

Blattwerk der gotischen Krabben in ihrer üppigsten und letzten Auswucherung, dann Bandrollen und Blätter in jener Stilisierung, die sich im spätgotischen Flachornament ausgebildet hat; endlich natürliches Laubwerk mit knorrigen Ästen, Blättern und knorrig gezeichneten Blüten. All das füllt dann die Flächen in wildem Durcheinander. Aufserdem verwendet er in kandelaberartigen Füllungen gotische Becher und zeitgenössische Waffen so, wie die italienische Renaissance ihre antiken Vasen und Trophäen anbrachte, als ob er die fremde Dekorationsweise wohl aus Beschreibungen, aber nicht aus den Monumenten gekannt und darum an Stelle antiker Geräte die ihm geläufigen gesetzt hätte.

Endlich hat Franck auch die Füllhörner, Musikinstrumente, die Kraniche mit verschlungenen Hälsen, die Delphine und in Gewinde ausgehenden Tier- und Menschengestalten der Holzschnitte von Ambrosius Holbein herübergenommen; blofs dass er die Blätter an Blattkelch und Blattschurz wieder spätgotisch stilisiert.

Die Architektur schliefst sich enger an die Renaissance an; aber während sich bei Holbein immer ein feines Gefühl für die Funktion der einzelnen Glieder zeigt, obwohl auch er in Basel noch nichts von den vier Säulenordnungen wusste, so verfährt Franck mit völliger Unkenntnis. Charakteristisch für seine Holzschnitte sind die korinthisierenden Kapitelle, die als Basen von Säulen und Pilastern verwendet werden. Die Form der Schäfte und Kapitelle ist freilich auch hier wieder den ihm bekannten Holzschnitten entnommen und nicht etwa plastischen Denkmälern.

Seiner historischen Stellung nach gehört Franck zu jenen Künstlern, bei denen zwar die Steifheit und Befangenheit des XV Jahrhunderts völlig überwunden ist, die auch gelegentlich Motive des neueindringenden Stils verwenden, deren Formgefühl aber von der Renaissance völlig unberührt geblieben ist. Franck hat, obwohl vielleicht von Urs Graf und in seinen letzten Arbeiten sicher von Ambrosius und auch Hans Holbein beeinflusst, doch das meiste mit Grünewald gemein. Dies zeigt sich nicht blofs etwa gelegentlich in einer Studie, wie dem Kopf des alten Weibes, auch nicht in der Auffassung der menschlichen Figur allein, sondern namentlich im Ornament. Auch Grünewald liebt das wuchernde Blattwerk der Spätgotik.

Je genauer man die Baseler Kunst dieser Zeit kennen lernt, desto deutlicher scheint sich zu ergeben, dass sie in schroffem Gegensatz stand zu der Richtung, die sich bei Holbein in Basel ausbildete, und angesichts der hässlichen Dekorationen, die der Metallschneider Faber nach Franck ausgearbeitet hat, erkennt man erst, welche Neuerung die klare übersichtliche Formensprache eines Holbein für Basel gewesen ist.

ZEICHNUNGEN

1. Fünf Krieger vor gebirgiger Landschaft, nach links gehend. Bezeichnet mit Monogramm und Jahreszahl (vergl. die Abbildung S. 66). H. 0,205, Br. 0,15. Federzeichnung. Berlin, K. Kupferstichkabinet.

2. Ein reichgeputzter Krieger, nach links ausschreitend, einen Zweihänder auf der Schulter tragend. Bezeichnet mit Monogramm und Jahreszahl (s. die Abbildung S. 67). H. des Blattes 0,31, Br. 0,22. Kohlezeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

3. Ein Weib in Zeittracht, zwei Wappen haltend. Der lange Rock aus einem enggefältelten dünnen Stoff bestehend und wird nach links geweht. Bezeichnet 1517 und mit Monogramm wie Nr. 1. Kohlezeichnung. Gesicht, Kopfputz, Hals und Halsschmuck, sowie Monogramm und Jahreszahl von späterer Hand mit Tusch nachgefahren. H. 0,3, Br. 0,21, Höhe der Figur 0,25. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

4. Kopf einer alten Frau. Bezeichnet 1517 und mit Monogramm wie bei Nr. 1. H. 0,332, Br. 0,224, Höhe des Kopfes 0,298. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

5. Parisurteil, in einem Rund. Bezeichnet mit Monogramm und Jahreszahl (vergl. die Abbildung S. 68). Federzeichnung. Durchm. 0,086. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

6. Fortuna in Zeittracht, mit der Linken einen Becher, mit der Rechten eine Rute haltend, steht auf einer geflügelten Kugel. Über ihrem Haupte ein flatterndes Spruchband mit dem Anfange einer Inschrift: GLVICK · HILF. Kohlezeichnung. H. 0,31, Br. 0,21. Nicht bezeichnet und bei dem Mangel an Vergleichsmaterial nicht ganz zweifellos. Für Franck spricht die Bewegung, namentlich der rechten Hand, die Schlingungen des Spruchbandes und auch was von den Körperformen zu sehen ist. Die kleinknitterigen Falten wenigstens auf den Holzschnitten sehr ähnlich. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

7. Ein männlicher Kopf ohne Bart zu drei Vierteln nach rechts in starker, aber nicht fehlerloser Verkürzung von unten gesehen. Am Rock ein reiches Brokatmuster angedeutet. Nicht bezeichnet, zweifelhaft. Kohlezeichnung. H. 0,305, Br. 0,21. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Fälschlich sind Hans Franck zugeschrieben worden:

1. Herodias mit dem Haupte des Holophernes und 2. ein Mädchen in leichtem an den Seiten offenen Gewand. Kohlezeichnungen von derselben Gröfse, Figurenhöhe 12 bis 14 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Nicht Original. Vielleicht eine Kopie nach Manuel. Dass ein Künstler wie Franck der Kopist war, ist immerhin nicht ausgeschlossen.

3. Bärtiger Mann, im Profil nach links. Bezeichnet 1519. Berlin, K. Kupferstichkabinet. Von Händcke leider ohne genauere Angaben Franck zugewiesen. Vermutlich die Kohlezeichnung Nr. 1260 unter den Unbekannten deutscher Schule. Von Friedländer mit Recht H. Burgkmair zugewiesen.

4. Knieende Frau nach links. Entwurf zu einer Stifterfigur. Kreide- oder Kohlezeichnung. H. 0,29, Br. 0,21. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

5. Weib mit gefalteten Händen; bis gegen die Kniee sichtbar. Auf dem Haupte ein Federbarett; sonst in Haltung und Tracht fast identisch mit Nr. 4. H. 0,27, Br. 0,18. Karlsruhe, Kupferstichkabinet.

Nr. 5 von Händcke Hans Franck zugewiesen. Die beiden letzten Zeichnungen augenscheinlich von derselben Hand, obgleich bei Nr. 4 die Hände sehr flau und anderes stark verzeichnet, Nr. 5 dagegen gut und sehr reizvoll. Beide Zeichnungen erinnern an Baldung. Nach Nr. 5 die Autorschaft des Meisters selbst kaum zu bezweifeln.

HOLZSCHNITTE

Illustrationen. 1 und 2. Die Trinität; Gottvater auf dem Regenbogen thronend hält Christus in den Armen, über diesem schwebt die Taube. Zu beiden Seiten Engel mit den Leidenswerkzeugen. Das Ganze umgiebt ein Kranz von Wolken mit geflügelten Engelsköpfen. Bezeichnet unten links mit dem Monogramm wie Z. Nr. 2. H. 0,123, Br. 1,42. — Gestalt mit gefalteten Händen gen Himmel schwebend. Oben einige Sterne, unten eine hübsche Landschaft. Schmales Hochformat. H. 0,115, Br. 0,027.

Erasmus, Novum Testamentum omne (griechisch und lateinisch). Basel, Froben, März 1519. S. 98 und 99.

3—6. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies. — Kains Opfer und Brudermord. — Arche Noahs. — Noahs Trunkenheit. H. 0,085—0,09, Br. 0,134—0,135. Altes Testament (deutsch). Erster Teil: die fünf Bücher Mose. Basel, bei Adam Petri »im Christmon des MDXIII jars«.

Einfassungen. 7. Titeleinfassung mit Hercules Gallicus. Oben in starker Untensicht gesehen eine Pilasterhalle mit Ausblick in eine Gebirgslandschaft. Davor links die Gestalt der Occasio, die einem Manne auf der rechten Bildseite entschwebt ist; in der Mitte die Metanoia. Unten vor einer Säulenhalle, ebenfalls mit Ausblick in die Landschaft: Hercules, im Munde

eine Kette haltend, die eine vielköpfige Menge umfasst, mit der Linken einen Pfeil auf diese abschiefsend. Auf Tafeln die Beischriften: HERCULES GALLICUS und TYPUS ELOQENTIAE. Zu beiden Seiten je ein Pilaster, der auf der Säulenhalle aufsteht. Als Füllung links die Lucretia, rechts die Judith, darunter beide Male ein Wappenschild mit dem Zeichen Cratanders, links von einem Bären, rechts von einem Löwen gehalten. Bez. rechts unten 1519 und mit Monogramm wie Holzschnitt Nr. 1. H. 0,266, Br. 0,178. Vergl. die Abbildungen bei Heitz und Bernoulli Nr. 96 und bei Butsch, Die Bücherornamentik der Renaissance Bd. I Taf. 47.

Zuerst in: Dictionarium graecum. Basel, bei Cratander, April 1519. — Dann in Auli Gellii Noctium Atticarum libri XIX. Basel, bei Cratander, September 1519. Ebenda zu Beginn des Textes vier weit geringere Randleisten, von denen wenigstens die unterste möglicherweise ebenfalls von Franck stammt.

8. Vier Randleisten für Folioformat. Oben eine Krone auf einem Kissen (?), stark stilisiert in gotischem Laubwerk (vergl. Abbildung S. 64). Links aufsteigendes Ornament mit einem Totenkopf im unteren Teil. Rechts Musikinstrumente, weiter oben ein Vogelpaar mit verschlungenen Hälsen (vergl. S. 72). Unten das Zeichen Frobens in einem Schild und acht Putten im Gewind (vergl. Heitz und Bernoulli Nr. 36). H. des Ganzen 0,276, Br. 0,176. H. der Kopfleiste 0,021, der Fufsleiste 0,028, Länge beider 0,176. H. der Seitenleisten 0,223, Br. der links 0,018, Br. der rechts 0,022.

9. Vier Randleisten für Folioformat. Oben: Laubgewind, in der Mitte unbärtiger Kopf. Links: aufsteigendes Ornament, unten Schild (mit Zürcher Wappen) und Helm, oben Schwert und Scepter. Rechts: Vasen und Laubwerk. Unten: gotisches Gewind, in der Mitte bärtiger Kopf, auf den Seiten zwei Kinder. H. des Ganzen 0,224, Br. 0,18. Breite der Streifen 0,018, Länge der Querleisten 0,139.

Beide in: Erasmus, Novum Testamentum omne (griechisch und lateinisch), S. 3 und 494. Querleisten auch a. a. O. Basel, bei Froben, März 1519. — Die übrigen Kopfleisten in Holzschnitt von Urs Graf, Ambrosius Holbein und einem vierten sonst unbekannten Künstler zum Teil, wie das Flechtwerk, nach italienischen Vorbildern. Die Kopf- und Fufsleisten in Metallschnitt von Jakob Faber zum Teil in Anlehnung an Hans Franck.

10. Zwei Kopfleisten: Bandrollen, in der Mitte eine Schale mit Blattkelch verziert. — In der Mitte Spruchtafel, zu beiden Seiten menschliche Gestalten, die in gotisches Gewind auslaufen. H. 0,017, Br. 0,13.

Glarean, Descriptio de Situ Helvetiae. Basel, Froben. März 1519. — Die erste Leiste auch in Erasmus, Novum Testamentum omne (griechisch und lateinisch). Basel, bei Froben. März 1519.

11. Vier Randleisten für Quartformat. Oben sechs menschliche Gestalten, die in Gewinde ausgehen. Zu beiden Seiten geringe Kandelaberornamente. Unten fünf Kinder. Gering und schlecht geschnitten. H. des Ganzen 0,172, Br. 0,123. H. der oberen Leiste 0,037, der unteren 0,046, L. 0,123. H. der Seitenleisten 0,088, Br. 0,021.

Luther, Uflegung dütsch des Vatterunser für die einfeltigen leyen. Basel, bei Adam Petri. MDXIX. — Wessel, Farrago Rerum Theologicarum uberrima. Basel, bei Petri. 1523.

12—19. Acht aus vier Leisten bestehende Einfassungen. Naturalistische Blätter, spätgotisches Laubwerk, vereinzelt: Köpfe, Figuren, Instrumente, hell auf schwarzem Grund. H. der ganzen Einfassung 0,103, Br. 0,173. Breite der Streifen etwa 0,012.

Thomas Murner. Geuchmatt. Basel. Petri, 5. Apr. 1519. — Die Ornamente auf hellem Grund von anderer Hand.

20. Titeleinfassung in Form eines Renaissance-Epitaphs. Unten vor einem Sockel zwei geflügelte Kinder, die ein Wappenschild mit dem Zeichen des Thomas Wolff halten. Auf den Seiten zwei Säulen, die mit naturalistischem Blattwerk bekränzt sind. Oben Gebälk mit Verkröpfungen, in dessen Hohlkehle befinden sich seitwärts zwei Pferde, in der Mitte zwei Delphine. Abbildung bei Heitz Nr. 12.

Bis jetzt zuerst nachweisbar in Wolffs Nachdruck der Lutherschen Bibelübersetzung. Das newe Testament klerlich aus dem rechten grundt Teutscht. Basel, August 1523. Jeden-

falls schon früher vorhanden, in der Auflage Panzer 6 desselben Jahres durch eine holbeinische Einfassung ersetzt.

20*a*. »Eine kleine Titelbordüre des Andreas Cratander.« Mit dem Zeichen und der Jahreszahl 1519. 12°. Erwähnt von Nagler, Monogrammisten. Bd. III. Nr. 896.

21. Signet Cratanders. Unter einem Portal vor weiter Gebirgslandschaft die nackte Gestalt der Occasio. Ein leichter Schleier flattert über die Körpermitte. Die Einfassung besteht aus zwei Pilastern mit kapitellartigen Basen und einem Flachbogen, der durch Delphine geschmückt ist. Bez. mit Monogramm wie Holzschnitt 1 und Datum 1519. H. 0,084, Br. 0,06.

Zuerst im Dictionarium Graecum, April 1519, dann in Auli Gellii Noctium Atticarum libri XIX und anderen Werken. Abbildung bei Heitz Nr. 91.

Initialen. 22. Drei Initialen Π. Die eine in der Mitte mit einem Cäsarenkopf, die andere mit einem Ochsenkopf, die dritte lediglich mit linearen Ornamenten. H. 0,042—0,043, Br. 0,032—0,033.

Erasmus, Novum Testamentum omne (griechisch und lateinisch). Basel, bei Froben. März 1519.

23. Eine Anzahl Initialen eines Alphabetes mit balgenden Kindern und Renaissanceornamenten, hell auf schwarzem Grund. Bei O ein Vogelsteller. Eine Einfassungslinie aufser dem Rand, der Buchstabe mit Mittellinie. P, das zuerst vorkommt, und wohl auch ABF LMQ von Hans Franck. Q Kopie nach dem D aus einem holbeinischen Alphabet von 1516. E und I scheinen Ende 1519 von Holbein selbst beigefügt zu sein. 0,045 im Quadrat.

P schon in Auli Gellii Noctium Atticarum libri XIX. — E in (Erasmus) Dulce bellum inexperto. Ein gemein Sprüchwort der Krieg ist lustig dem unerfarnen durch Ulrich Varnbühler geteutscht. Cratander, 6. Nov. 1519. — Fernere Initialen in: Nicolai Perotti Cornucopia. Crat., 1521. — Später auch bei Bebel.

24. Die Initialen ΔΘΞΠΣΤΦΨΩ. Gotisches Blattwerk, auch Kinder, weifs auf schwarzem Grund. Eine Einfassungslinie. 0,027—0,028 im Quadrat. T 0,026 : 0,029.

Dictionarium Graecum. Basel, bei Cratander, April 1519. Zu dem Drucke entstanden. Γ fehlt noch in dem Berliner Exemplar. Aufser T die Buchstaben, die auch im lateinischen Alphabet vorkommen, von Ambr. Holbein.

25. Alphabet mit spätgotischem Blattwerk, Kindern, Tier- und Menschengestalten, die in Blätter und Gewinde übergehen, weifs auf schwarzem Grund. Eine Einfassungslinie. 0,021—0,023 im Quadrat.

Auli Gellii Noctium Atticarum libri XIX. Basel, bei Cratander, 1519. Vergl. die in den Text gedruckten Initialen.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



NEUNZEHNTER BAND

II. HEFT

BERLIN 1898
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Redakteur: V. v. LOGA

EIN BILDNIS NIEBUHRS

VON HEINRICH WEIZSÄCKER

Mit der Veröffentlichung des Bildnisses von Barthold Georg Niebuhr, welches diese Zeilen begleiten, glauben wir nicht allzuweit von den gewohnten Zielen des Jahrbuchs abzulenken. Liegen auch die Verdienste Niebuhrs, des Staatsmannes, des Philologen und des Historikers, auf anderen Gebieten als dem von dieser Zeitschrift vorzugsweise gepflegten der neueren Kunstgeschichte, so hat doch die Kunstwissenschaft wie die künstlerische Bildung unserer Tage Niebuhr, dem bahnbrechenden Förderer der römischen Topographie, dem begeisterten Verehrer der italienischen Klassiker der Malerei wie dem unermüdlichen Protektor der deutschen Künstlerschaft in Rom mannigfaltige und wertvolle Anregungen zu danken gehabt, und so wird sein Name auch an dieser Stelle nicht ganz ungerechtfertigterweise genannt werden.

Das Bildnis, um welches es sich hier handelt, ist ein Werk des 1871 verstorbenen Frankfurter Kupferstechers Eugen Eduard Schaeffer, eines Schülers von Cornelius. Die grünlich grundierte Bleistiftzeichnung, welche die beigefügte Tafel wiedergiebt, befindet sich in der Sammlung des Städelschen Instituts. Sie ist die Vorarbeit für einen von Schaeffer begonnenen, aber aus unbekannten Gründen nie zu Ende geführten Stich, von dem in derselben Sammlung Probedrucke in drei verschiedenen Zuständen erhalten sind. Ein eigentümliches Verhängnis hat über dieser Arbeit wie über anderen Werken desselben Künstlers gewaltet, der, obwohl ein Mann von hoher Begabung und von glänzenden technischen Fertigkeiten, dennoch zuweilen durch unberechenbare Einflüsse mitten in seiner Arbeit entmutigt oder auf andere Ziele abgelenkt werden konnte. Namentlich in seinen späteren Jahren ist diese Eigenschaft mehrmals an ihm hervorgetreten, aber auch in jüngerem Alter war er nicht frei davon. Sie dient wohl am besten zur Erklärung, weshalb die hier vorliegende kleinere Arbeit des Künstlers ebensowenig wie einige seiner großen Platten, darunter kostbare Arbeiten nach Raffael und Tizian, zur Vollendung gelangt ist.

Als Jüngling hat sich Schaeffer im Beginn der zwanziger Jahre der romantischen Bewegung angeschlossen, nicht jedoch den specifisch präraffaelitischen Neigungen des Overbeckschen Kreises, sondern in ähnlicher Weise wie die vor und neben ihm thätigen Meister des Grabstichels Amsler, Barth, Ruscheweyh und Thaeter ging er auf Dürer und Marcanton zurück. Ganz in Dürers Sinn ist auch der erste Plattenzustand von Niebuhrs Portrait gehalten: markig und in einer fast erdrückenden Menge von Details sind die Züge herausgearbeitet. Sei es nun, daß diese, offenbar im Ätzen verdorbene Arbeit vom Künstler aus technischen Rücksichten verworfen wurde, sei es, daß ihre hart und knorrig stilisierte Zeichnung den zarten und vergeistigten Zügen des Originals zu wenig gerecht geworden war, genug, ein zweiter, auf der abgeschlif-

fenen Platte neu begonnener Versuch wiederholt dieselbe Auffassung des Kopfes in weicherer Behandlung, jedoch ist auch dieser nicht über ein gewisses Anfangsstadium hinaus gediehen. Endlich zeigt ein, wie es scheint auf einer völlig neuen Platte ausgeführter Stich, zum dritten Mal begonnen dieselbe Aufgabe, die zum dritten Male unvollendet liegen blieb. Den zweiten Zustand bringt die unserem Text eingefügte Netzätzung zur Anschauung.

Ein von Schaeffers Bruder angefertigtes Verzeichnis seiner Werke, welches gleichfalls im Städelschen Institut vorhanden ist, giebt das Jahr 1824 als die Zeit der Ent-



Eugen Eduard Schaeffer
Bildnis Niebuhrs
Abdruck von der unvollendeten Kupferplatte

stehung von Niebuhrs Bildnis an. In dasselbe Jahr gehören noch zwei andere Portraits, die frühesten datierbaren Arbeiten des Künstlers in diesem Fach. Ihnen folgten in den nächsten Jahren seine prächtigen Stiche nach einigen der von Cornelius in der Münchener Glyptothek ausgeführten Fresken aus der griechischen Götter- und Heroensage. Cornelius selbst hatte nach Beendigung des ersten Cyklus dieser Bilder im Jahre 1823 zum ersten Male sein bis dahin nur aus der Ferne verwaltetes Amt als Direktor der Düsseldorfer Akademie an Ort und Stelle aufgenommen. Ebenda hatte sich neben anderen Schülern Schaeffer im folgenden Jahre an ihn angeschlossen und er hatte bald die besondere Gunst des Meisters erlangt. Noch in späteren Jahren hat dieser einmal, und zwar mit specieller Beziehung auf Schaeffers Stiche nach den Fresken der Glyptothek, die Ansicht ausgesprochen, »daß seit den Tagen Marcantons



[illegible] Auffassung des Kopfes in [illegible] gewisses Anfangsstadium [illegible] neuen Platte aus- [illegible] zum dritten Male [illegible] Text eingefügte

[illegible] Werke, welches gleich- [illegible] als die Zeit der Ent-



[illegible] Kupferstiche

[illegible] Jahr gehören noch zwei andere Por- [illegible] des Künstlers in diesem Fach. Ihnen folgten [illegible] nach einigen der von Cornelius in [illegible] Fresken aus der griechischen Götter- und [illegible] Beendigung des ersten Cyklus dieser Bilder [illegible] ihm nur aus der Ferne verwaltetes Amt [illegible] Ort und Stelle aufgenommen. Ebenda hatte [illegible] folgenden Jahre an ihn angeschlossen und [illegible] Meisters erlangt. Noch in späteren Jahren hat [illegible] Beziehung auf Schaeffers Stiche nach den [illegible] gesprochen, »daß seit den Tagen Marcantons



EUGEN EDUARD SCHÄFFER

BARTHOLD GEORG NIEBUHR

BLEISTIFTZEICHNUNG IM STAEDELSCHEN INSTITUT ZU FRANKFURT A. M.

im ganzen Gebiete der Kupferstecherkunst in dieser Weise nichts Ähnliches geleistet worden sei«. Cornelius war es auch, der den jungen Künstler zu Niebuhr brachte. Auf niemand anders wenigstens läßt sich beziehen, was dieser letzte selbst in einem aus Bonn unterm 9. April 1824 an seine Schwägerin Dora Hensler gerichteten Briefe[1]) erzählt, der zugleich für die schon mitgeteilte Entstehungszeit des Bildnisses willkommene Bestätigung giebt: »Ein Kupferstecher zeichnet mich jetzt, um das Portrait zu stechen: der Einfall kommt von Cornelius und Brandis[2])«... Niebuhr war nicht lange zuvor aus Rom zurückgekehrt und hatte, der noch ungewissen ferneren Gestaltung seiner Verhältnisse entgegensehend, vorläufig mit den Seinen in Bonn Wohnung genommen. Hier hießen ihn alte und neue Freunde willkommen, von hier aus boten sich auch die nachbarlichen Beziehungen zu Cornelius, der im Hause des preußischen Gesandten in Rom jahrelang als einer der vertrautesten Freunde verkehrt hatte.

Niebuhrs Züge sind zu verschiedenen Malen von Künstlerhand festgehalten worden. Seine bekanntesten Portraits sind wohl einerseits das von Julius Schnorr von Carolsfeld 1823 in Rom gezeichnete Brustbild,[3]) andererseits das Doppelbildnis, das, ein Geschenk Friedrich Wilhelms IV, von Rauchs Meisterhand in Relief geformt, die Grabstätte Niebuhrs auf dem Bonner Friedhof schmückt.[4]) Sie beide unterscheiden sich in wesentlichen Zügen von dem Frankfurter Bildnis. Das Grabrelief stellt nach altrömischem Brauch die Brustbilder Niebuhrs und seiner nur wenige Tage nach ihm aus dem Leben geschiedenen zweiten Gattin nebeneinander dar, Hand in Hand — so wollte es der königliche Stifter — in unmittelbarer Anlehnung an ein antikes Vorbild der vatikanischen Sammlung,[5]) durch dessen menschlich rührende Auffassung Niebuhr sich einst besonders angezogen gefühlt hatte. Bei einem Besuche Roms war Friedrich Wilhelm noch als Kronprinz durch Niebuhr auf jenes Bildwerk aufmerksam geworden; so lag zugleich ein Ausdruck pietätvollen persönlichen Gedenkens darin, wenn er dasselbe Motiv in dem Bonner Grabrelief wiederholt zu sehen wünschte. In diesem nun ist mindestens der Erscheinung des Mannes ein Idealtypus verliehen, wie er dem Orte und der Bestimmung des Denkmals wohl geziemen, einer streng bildnismäßigen Darstellung hingegen weniger entsprechen mochte. Was hier im Marmor lebt, ist der Genius, der am Beginn einer neuen Epoche der Geschichtsschreibung das Bild der römischen Republik, ihres Werdens aus sagenumwobenen Anfängen und ihres Wachstums in Kampf und Sieg in einer vordem nicht gekannten Bestimmtheit der historisch-kritischen Anschauung gesehen und neugestaltet hat, im kunstvollen Aufbau einer monumentalen Schöpfung, empfunden und erlebt aus den so schmerzlichen wie erhebenden Erfahrungen einer gewaltigen Zeitgeschichte heraus, an deren Wandlungen ihm selbst vergönnt war, thätigen Anteil zu nehmen. Klar und fest ist der Blick

[1]) Lebensnachrichten über Barthold Georg Niebuhr, Bd. III S. 72.

[2]) Damals Professor in Bonn.

[3]) Gestochen von F. Ruscheweiyh (Rom 1831) und von H. Merz (o. O. u. J.) als Titelkupfer im II. Bande der Lebensnachrichten (1838).

[4]) Begonnen 1838, aufgestellt 1841. Abguß im Rauch-Museum in Berlin (Nr. 231). Stich von A. Rordorf (o. O. u. J.) als Titelkupfer in den nachgelassenen Schriften nichtphilologischen Inhalts (1842).

[5]) Vergl. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I, Nr. 233 (S. 161), wo auch die das römische Grabrelief betreffende Litteratur nebst dessen Abbildungen angeführt ist. Für den Hinweis auf dieses Relief und seinen näheren Zusammenhang mit der Rauchschen Portraitdarstellung bin ich Seiner Excellenz dem Herrn Generaldirektor Dr. Schöne zu besonderem Danke verpflichtet.

geradeaus gerichtet, den Leib und die Schultern umschließt in schlichten Falten die römische Toga.

In der letzten Zeit von Niebuhrs Aufenthalt in Rom ist die Zeichnung Schnorrs entstanden. Die ernst, ja feierlich zu nennenden Züge des Quiriten, welche die Büste idealisiert zur Schau trägt, sind hier mit der Erscheinung des modernen Menschen vertauscht und zugleich mit einem Hauche liebenswürdigen persönlichen Empfindens überkleidet, in welchem man sich gerne den Mann vergegenwärtigen wird, dessen rückhaltlose und aufopfernde Selbsthingabe alle diejenigen erprobt gefunden haben, die er seines Umgangs oder seiner Freundschaft würdigte und dem selbst aus dem Munde eines Gegners das Lob zu teil geworden ist, daß er »zu den reinsten und edelsten Menschen in jeder Beziehung gehöre«.



Römische Portraitbüsten
Im Museum des Vatikan zu Rom

Doch auch hier scheint es, als ob eine ganz bestimmte idealistische Anschauung die Hand des Künstlers geführt habe. Die Züge sind glätter und jugendlicher, als man bei dem Siebenundvierzigjährigen, der er damals war, voraussetzen möchte. Daß man jedenfalls dieselben Züge auch auf andere Art wiedergeben konnte, läßt die nur ein Jahr später entstandene Zeichnung Schaeffers erkennen, der, vollends wenn man den ersten Zustand des danach gearbeiteten Stiches hinzunimmt, eine wesentlich realistischere Auffassung zu Grunde zu liegen scheint. Auch sie zeigt das bedeutende Antlitz, das schöne helle Auge, den bei aller fast weiblich zu nennenden Feinheit der Formen unternehmend und willenskräftig geschlossenen Mund. Aber sie zeigt daneben auch, und namentlich ist das bei dem Stich der Fall, einen Formenreichtum eigener Art, der deutlicher, als dies in der Absicht der übrigen Bildnisse zu liegen scheint, die phänomenale Begabung und Gedankenarbeit zu erkennen giebt, deren Träger dieses Haupt gewesen ist, und nicht minder zeigt sie die Spuren der Kämpfe und Leiden des Gemüts, in die den körperlich nicht allzu widerstandsfähigen Mann neben schmerzlichen Verlusten im häuslichen Leben die Mühen und Sorgen einer aufreibenden beruflichen Laufbahn geführt haben. Auch jene »Heftigkeit und Reizbarkeit des Naturells«, wovon er selbst sagt, daß er sie von seiner Mutter mit den Gesichtszügen geerbt habe, scheinen die Falten der vielfach gefurchten Züge zu verraten. Man möchte annehmen, daß dieses Bildnis unter den dreien am meisten dem Leben nahegekommen sei. Um so mehr muß eine Äußerung aus Niebuhrs

eigenem Munde überraschen, die in dem oben erwähnten Briefe unmittelbar auf die daraus angeführten Worte folgt und die ihn von der eben im Werden begriffenen Arbeit nicht sonderlich erbaut zeigt: »er (der Einfall) ist sehr herzlich gemeint, aber darum nicht weniger lästig; das Bild wird schwerlich ähnlich, denn eine Zeichnung von Schnorr und eine von Cornelius selbst [1]) sind mißlungen; auf jener sehe ich wie ein gutmütiger Schulmeister, auf dieser wie ein Totenrichter aus: wenn's denn nur ähnlich wird, so wird es Dir und unseren Angehörigen und einigen Freunden lieb seyn«.

So ist allerdings, will man sich streng an diese Worte halten, die Möglichkeit in Frage gestellt, daß wir in Schaeffers Werk ein Bildnis Niebuhrs besäßen, das der Persönlichkeit des Dargestellten völlig gerecht geworden wäre. Aber wenn Niebuhr damals, als er anscheinend im Unmut jene Zeilen niederschrieb, dennoch am Schlusse dem Gedanken Raum giebt, daß das Bildnis wenigstens ähnlich werden könne, so bleibt uns heute die Annahme unverwehrt, daß dieselbe Arbeit, sachlich korrekt, wie sie von vornherein erscheint, in der That wenigstens von der äußeren Erscheinung des Vorbildes ein getreues Abbild erzielt habe. Ja selbst der Gedanke liegt nicht fern, daß dieses Bild, wenn auch Niebuhr darin die eigentliche Charakterdarstellung vermißt zu haben scheint, dennoch nicht nur seinen Mann von außen zeige, sondern daß es auch nach innen auf die ethische Seite der Persönlichkeit zum mindesten hinweise. Denn eben von der schlicht und treu gegebenen Naturnachbildung, die hier vor uns liegt, darf immerhin gesagt werden, daß sie als Charakterbild eines Mannes nicht unwert ist,



Christian Rauch
Niebuhr und seine Gattin
Von seinem Grabmal auf dem Friedhof zu Bonn

[1]) Eine Spur dieses von Cornelius angefertigten Bildnisses aufzufinden, ist mir nicht gelungen. Riegels Verzeichnis der Werke erwähnt es nicht; auch persönliche Nachfragen im Kreise der Nachkommen, sowohl von Niebuhr als von Cornelius, blieben ergebnislos. Dagegen verdanke ich denselben Bemühungen eine photographische Aufnahme von Niebuhrs Totenmaske, welche Herr Professor J. Preller in Dresden für die hier beigegebene Nachbildung freundlichst zur Verfügung gestellt hat.

Im Interesse der ikonographischen Vollständigkeit möge hier zum Schlusse noch der von H. Heidel modellierten Büste Niebuhrs Erwähnung geschehen, die im Jahre 1856 der Berliner Universität von dem Sohne des Dargestellten zum Geschenk gemacht und im folgenden Jahre, dank wiederum der Munificenz des Königs, für die Aula derselben Universität in Marmor ausgeführt worden ist. Endlich befindet sich im Hohenzollern-Museum eine Gipsbüste von W. C. Kemper aus dem Jahre 1833.

dem »schlicht und recht denken und sich ausdrücken« erste Vorbedingung einer jeden geistig produktiven Arbeit war und dem innerhalb seiner eigenen künstlerisch gestaltenden Thätigkeit als vornehmster Grundsatz galt, »allen falschen Schein zu fliehen« und »sich in der Wahrhaftigkeit rein zu erhalten«.



Niebuhrs Totenmaske

ELFENBEINPORTRAITS DER KÖNIGIN AMALASVINTHA

VON HANS GRAEVEN

Auf den Namen Amalasvintha ward ein fast lebensgrofser Marmorkopf getauft, der 1888 nahe bei der kleinen Kirche S. Maria dei Monti dem römischen Boden entstieg und im Konservatorenpalast Aufnahme fand. C. L. Visconti, der das Monument zuerst publiziert hat,[1] glaubte nämlich, dass die Kopfbedeckung der portraitierten Dame identisch sei mit der gotischen Königskrone, die uns durch etliche Münzen veranschaulicht würde. Während die übrigen Könige der Goten auf ihren Münzen einen schlichten Reif im Haar tragen, schmückt auf den Grofsbronzen des Theodahat,[2] des zweiten Gatten der Theoderichtochter, eine halbkugelförmige Mütze das Haupt des Herrschers. Um ihren unteren Rand läuft ein mit Perlen oder Edelsteinen besetzter Streifen, zwei gleichartige Streifen ziehen sich kreuzweise über die Kappe, und in ihrem Schnittpunkte erhebt sich ein knopfförmiger Zierat. In der That gleicht die Mütze dem Oberteil der Kopfbedeckung, welche wir an dem Marmorwerk sehen, aber einerseits fehlt dieser der Mittelschmuck, andererseits reicht sie weiter herab. Sie

---

[1]) Bullettino della commissione archeol. comunale di Roma, XVI, 1888, Tav. 6.

[2]) Abgeb. Sabatier, Description générale des monnaies byzantines, I, pl. XVIII, 24, 25.

bildet eine den ganzen Hinterkopf verhüllende enganschliefsende Haube, die von den Haaren nur zwei kleine Löckchen, als Probe von deren Farbe, auf der Stirn hervorlugen lässt. Auch die Ohren sind durch sie verdeckt bis auf die äufsersten Zipfel, welche durchbohrt sind und zur Aufnahme eines Gehänges bestimmt waren.

Der sonderbaren Haube hat Émile Molinier jüngst einen interessanten kleinen Aufsatz gewidmet.[1]) Er findet sie wieder bei den Begleiterinnen der Theodora im Apsismosaik von S. Vitale in Ravenna. Auch die Kaiserin selbst trägt dort die gleiche Haube, darüber aber ein Diadem, und in genau derselben Weise ist das Haupt der Prinzessin Juliana Anicia geschmückt, deren Portrait in einer für sie ausgemalten Dioskorideshandschrift erscheint.[2]) Demnach war jene Haube die allgemeine Kopfbedeckung der vornehmen Frauen, die Auszeichnung der weiblichen Glieder des regierenden Hauses war das Diadem. Da dieses dem römischen Marmorkopf fehlt, kann er nicht Amalasvintha vorstellen.



Büste einer römischen Dame
Im Konservatoren-Palast zu Rom

Warum die Mode im VI Jahrhundert solch hässliche Kopfbedeckung erfand, darüber lässt sich noch eine Vermutung wagen. In der Kirche durften die Frauen nicht unbedeckten Hauptes erscheinen; sehen wir doch heute noch in Italien die Mädchen und Frauen des Volkes, die auf der Strafse barhaupt gehen, beim Eintritt ins Gotteshaus das zusammengefaltete Taschentuch über die Haare breiten. In alter Zeit zogen sich die Weiber ihre Mäntel über den Kopf, aber am byzantinischen Hofe ward es Sitte, dass die Frauen von Stande gleich den Männern die auf der rechten Schulter genestelte Chlamys anlegten, die nicht wie ein loser Mantel zur Bedeckung des Kopfes benutzt werden konnte. Dies scheint die Erfindung jener Haube veranlasst zu haben, die lange Zeit hindurch in Mode blieb und auch auf die Mutter Gottes übertragen wurde. Zahlreiche byzantinische und unter byzantinischem Einfluss entstandene Bildwerke des Abendlandes zeigen uns die Madonna mit der Haube, aber stets noch mit dem darübergezogenen Mantel.[3])

[1]) La coiffure des femmes byzantines, in Études d'histoire du moyen âge, dédiées à Gabriel Monod, Paris 1896, p. 61.

[2]) Abgeb. Labarte, Histoire des arts industriels, [2]II, pl. XLIII.

[3]) Eins der ältesten Beispiele solcher Madonnenfiguren bietet das Berliner Diptychon 428, 429 (abgeb. Bode und Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Taf. LV). Über Entstehungsort und -Zeit dieses Werkes kann jetzt kein Zweifel mehr herr-



Diptychontafel des VI Jahrhunderts
Die Gotenkönigin Amalasvintha
Collezione Carrand, Museo Nazionale, Florenz

Zu den späteren von Molinier angeführten Trägerinnen der Haube gehört die Portraitfigur eines elfenbeinernen Diptychons, das nach der Ansicht des französischen Gelehrten gegen das Ende des VIII Jahrhunderts entstanden ist. Die eine Hälfte desselben kam mit der Sammlung Carrand in den Bargello zu Florenz, die andere gehört dem K. K. Hofmuseum in Wien.[1]) Auf beiden Tafeln erblicken wir eine Frau in überreicher Prunkgewandung mit einem Diadem über der Haube. Das erwähnte Mosaik kann uns eine Vorstellung von den Farben geben, welche dieser königlichen Toilette in der Wirklichkeit eigneten. Das Untergewand, von dem das Relief nur den rechten Ärmel sichtbar werden lässt, war weifs mit Goldbesatz auf der Schulter und am Handgelenk. Die Chlamys

schen, da Smirnoffs scharfes Auge oberhalb des später abgeschnittenen unteren Randes die Reste des Monogramms MAXIMIANVS EPISCOPVS fand, mit dem auch die Kathedra in Ravenna signiert ist.

[1]) Abgeb. beide Tafeln Gori, Thesaurus diptychorum, II, Taf. 11, 12; R. von Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Taf. L, S. 20. Die Florentiner Tafel Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, I. Les Ivoires, Taf. V, 3.

war purpurfarbig und mit bunten Edelsteinen besetzt, die Stickereien darauf waren in Gold ausgeführt. Nur den gekrönten Häuptern stand der Purpurmantel zu, ebenso war es ihr Vorrecht, in hellroten edelsteingeschmückten Schuhen einherzugehen, und allein die Frauen des regierenden Hauses durften, wie es scheint, eine Haube von schwarzer Farbe tragen,[1]) die das leuchtende Diadem um so kräftiger hervorhob. Die Haube auf den beiden Elfenbeintafeln, dieser speciell weibliche Kopfschmuck, dient als Beweis, dass nicht, wie frühere Forscher annehmen, auf der Wiener Tafel ein Kaiser dargestellt ist. Die Reliefs führen uns dieselbe Person vor, doch hat der Künstler ihre Haltung und Ausstattung leicht differenziert. Die Wiener Tafel zeigt die Figur auf reichgeschmücktem Lehnsessel sitzend, einen Globus mit dem Kreuz in der Linken, während die Rechte seitwärts ausgestreckt ist, so dass dem Beschauer die innere Handfläche sichtbar wird. Die Bewegung wird uns verständlich durch den Vergleich des Reliefs mit einem Bilde Kaiser Constantius' II im Kalender vom Jahr 354,[2]) dessen Maler den Herrscher gleich der Relieffigur gebildet hat, aber mit Andeutung der Geldspenden, welche die ausgestreckte Rechte verteilt. Eine zweite Zeichnung des Kalenders zeigt analog der Florentiner Elfenbeintafel den Cäsar Constantius Gallus stehend mit dem Zepter in der Linken und mit einer Victoria, die den Globus vertritt, auf der Rechten.

Eine allein thronende Frau, mit allen Attributen der Herrschaft ausgestattet, ist eine auffallende Erscheinung, die nur dadurch erklärbar ist, dass die Portraitierte wirklich die Zügel der Regierung in Händen hielt. Ein Detail ihrer Kleidung verrät uns, welche Verhältnisse sie an die Spitze des Staatswesens gestellt hatten. Auf dem viereckigen Einsatz der Chlamys nämlich ist, wie die Florentiner Tafel deutlich erkennen lässt,[3]) das Brustbild eines Knaben angebracht. Von der im späten Altertum verbreiteten Sitte, auf Prachtgewänder die Bildnisse der Angehörigen, insbesondere der Kinder, sticken zu lassen, zeugen Dichter und Denkmäler. Claudius Claudianus, der in überschwenglichen Versen im Jahre 400 das Konsulat seines Gönners Stilicho verherrlicht, schildert uns das Konsulargewand, das nach der poetischen Fiktion die Göttin Roma selbst ihrem Günstling verfertigt.[4]) Sie schmückt es mit mannigfachen Scenen aus dem Leben des kleinen Eucherius, der als einziger Sohn der Stolz des Vaters war, und mit den Bildern der Töchter Maria und Thermantia. Auf einem schönen Elfenbeindiptychon in Monza,[5]) das derselben Zeit angehören muss, sehen wir eine aus drei Gliedern bestehende Familie: die eine Tafel zeigt den Gatten, dessen Kostüm von seiner hohen militärischen Stellung Kunde giebt, die andere Tafel enthält die Gattin und einen halberwachsenen Knaben. Leibrock und Mantel des Mannes sind verziert mit den reihenweise wiederholten Brustbildern seiner Frau und seines Sohnes. Nach diesen Analogien dürfen wir den auf unserer Elfenbeintafel dargestellten Knaben als Sohn der Chlamysträgerin auffassen.

Gleich der Mutter trägt der Sohn ein Diadem, das ihn als Fürsten kennzeichnet; seine Linke hält ein büstengekröntes Zepter, die Rechte erhebt die Mappa, durch deren Herabwerfen in den Cirkus das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben ward.

[1]) Die Hauben der Begleiterinnen Theodoras auf dem Mosaik sind blond.

[2]) Abgeb. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Taf. 34, 35 S. 90 ff.

[3]) Die entsprechende Darstellung der Wiener Tafel ist stark abgerieben; sie scheint das Bild des Knaben in etwas abweichender Form zu bieten.

[4]) Carm. XXII, 340 ff.

[5]) Abgeb. Molinier a. a. O. Taf. I.



Es geschah nicht selten, dass den Kindern vornehmer und reicher Leute vom Kaiser ein Titel verliehen wurde, z. B. der des Quästors oder Prätors,[1]) damit die Eltern für diese Ehre Spiele ausrichteten, denen die jugendlichen Würdenträger zu präsidieren hatten. So kann es uns nicht wundernehmen, dass der kleine Fürst es seinen Altersgenossen gleichthat und ebenfalls als Spielgeber fungierte.

Die Erkenntnis, dass die auf dem Diptychon dargestellte hohe Frau die Mutter eines unmündigen Sohnes war und als Vormünderin die Herrschaft führte, muss den Ausgangspunkt bilden bei der Frage nach ihrem Namen. Molinier hielt sie für die Kaiserin Irene,[2]) die Witwe Leos IV, bei dessen Tode 780 der Sohn und Nachfolger Konstantin VI im zehnten Jahre stand, so dass die Mutter die Vormundschaft übernehmen konnte. Ihre Regierung fällt in die Zeit des Bilderstreits, da sich die Orthodoxen und die Ikonoklasten aufs bitterste bekämpften. Die Kaiserin hatte sich der ersteren Partei angeschlossen, das Erstarken der Gegner drängte sie 490 vom Throne. Zwei Jahre darauf jedoch nahm ihr Sohn sie wieder zur Mitregentin an, zum Dank dafür suchte sie ihn durch allerhand Ränke unpopulär zu machen. Schliefslich wandten sich auch die Truppen, die bisher zu ihm gehalten hatten, von ihm ab, und die eigene Mutter gab den Befehl, den jungen Kaiser festzunehmen und des Augenlichts zu berauben. So ward Irene wieder die alleinige Herrscherin, bis eine neue Revolution auch sie entthronte. Für die Kunstgeschichte wäre es von nicht geringer Bedeutung, wenn unser Diptychon sich der Zeit des Bilderstreits zuweisen liefse, die uns keine sicher datierbaren Elfenbeinskulpturen hinterlassen hat; aber gewichtige Gründe sprechen gegen die späte Ansetzung.

Die profanen Diptychen, d. h. diejenigen, welche keine christlich religiöse Darstellungen haben, sind sämtlich vor dem Jahre 541 entstanden, in dem Justinian das Konsulat aufhob, eine einzige Ausnahme mag ein kleines Diptychon bilden,[3]) das vielleicht kurz hernach gelegentlich der Erneuerung des Konsulats durch Justin II angefertigt worden ist. Nachdem die Konsuln keine Diptychen mehr verschenkten, scheint man aufgehört zu haben, derartige Geräte mit den Portraits der Geber oder Empfänger zu verzieren, und auch auf anderweitigen Elfenbeinskulpturen treffen wir fortan Portraits Sterblicher nie mehr allein, sondern stets höheren Wesen untergeordnet, Kaiser und Kaiserinnen bald von Christus oder Maria gekrönt und gesegnet,[4]) bald in Anbetung vor Gott knieend.[5])

Das Bild des Knaben auf der Chlamys entspricht genau dem oft wiederholten Typus der Konsuln, die auf den meisten Diptychen als Spielgeber mit der Mappa erscheinen.[6]) Zwar pflanzt sich der Typus auf den Münzen der Kaiser noch bis in die Zeit Leos III des Isauriers fort,[7]) aber diese zeigen zugleich, wie der Typus allmählich verwildert. Es wäre daher sehr merkwürdig, wenn ein Werk, das ein halbes Jahrhundert später entstanden sein müsste, den Typus rein und wohlverstanden böte.

---

[1]) Vergl. Symmachus ed. Seeck. S. L.

[2]) A. a. O. S. 42, 81 ff.

[3]) Abgeb. die Antiken-Kabinette der Herren F. H. Wolff und E. aus'm Weerth, Köln 1895, S. 60, Nr. 784.

[4]) Vergl. das Bild Leos VI, Gaz. des beaux-arts 1892, I, S. 121, und das Bild des Romanos und der Eudoxia, Molinier a. a. O. p. 97.

[5]) Vergl. die Darstellung eines der Ottonen, Molinier a. a. O. p. 143.

[6]) Siehe Molinier a. a. O. p. 19 ff., Nr. 5, 8—19, 29, 34, 36.

[7]) Siehe Sabatier, Description générale des monnaies byzantines, pl. XXII, 15, XXIV, 19, XXVI, 17, XXXIX, 7, 13.

Die Münzen Irenes,[1]) deren Bild sowohl allein als auch mit dem ihres Sohnes vereint vorkommt, geben auch zu allerhand Bedenken gegen Moliniers Deutung Anlass. Ihr Gewand ist auf den Münzbildern nicht die Chlamys, nur ihr Sohn trägt dieses Kleidungsstück. Ihre Krone hat zwischen den aufragenden Zacken stets ein Kreuz in der Mitte, und ebenso hat ihr Zepter stets ein Kreuz als Bekrönung.

Für alle Einzelheiten unserer Elfenbeinreliefs finden wir dagegen genaue Parallelen auf Werken aus der ersten Hälfte des VI Jahrhunderts. Z. B. das halblange Zepter mit einer Kugel unten und oben kehrt wieder auf Konsulardiptychen der Jahre 513 und 530[2]) in der Hand der Roma, die es in gleicher Weise hält wie die Fürstin auf dem Florentiner Relief. Ein Analogon zu dem Thronsessel der Wiener Tafel, der statt der früher üblichen geraden Rücklehne eine gebogene aufweist, bieten die Münzen mit den thronenden Gestalten Justins II und Sophias,[3]) aber er kommt als Sitz des Erlösers auch schon vor in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo, die aus justinianischer Zeit stammen.[4]) Nun kennen wir gerade in dieser Epoche zwei historische Persönlichkeiten, die in dem durch die Darstellung angedeuteten Verhältnisse zu einander stehen. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass wir hier Amalasvintha und Athalarich vor uns haben.




König Athalarich — Königin Amalasvintha
Ausschnitt aus dem Konsulardiptychon des Orestes vom Jahre 530
Im South Kensington Museum zu London

Als Theoderich 526 starb, war sein Enkel, dem die Krone des Gotenreichs zufiel, noch ein kleiner Knabe — die Angaben der Schriftsteller schwanken zwischen 8 und 10 Jahren[5]) —, und die Mutter führte als Vormünderin die Regentschaft. Auch nachdem der Sohn, noch minderjährig, durch eine Krankheit dahingerafft war, wollte die Tochter Theoderichs der süfsen Gewohnheit des Herrschens nicht entsagen, sah sich aber bald genötigt, um den Thron zu stützen, ihren Vetter Theodahat zu heiraten, der die Gattin kurz darauf verbannte und ermorden liefs. Münzen der Amalasvintha existieren nicht und die von Athalarich geprägten Münzen zeigen entweder nur sein Monogramm oder seine ganze Figur in sehr kleiner Dimension;[6]) aber wir besitzen noch ein etwas gröfseres Portrait von ihm vereint mit dem der Mutter. Auf einem Diptychon, das Orestes bei seinem Konsulatsantritt 530 verschenkte, sind in dem oberen Teile, gemäfs einer oft befolgten Sitte, Medaillons angebracht mit dem Brustbild der Herrscher, von denen ihm seine Würde verliehen war. Athalarich ist hier, gleich seinem Grofsvater auf einem Goldmedaillon,[7]) ohne Diadem dargestellt; seine

[1]) Siehe Sabatier a. a. O. pl. XLI, 7—13. Die Abb. 11 zeigt an der Krone nur Zacken; auch diese Münze hat in der Mitte der Krone ein Kreuz, wie mich die Originale des Berliner Münzkabinets lehrten.

[2]) Siehe Molinier a. a. O. p. 24, Nr. 15, 34.

[3]) Siehe Sabatier a. a. O. Taf. XXII, 2, 4.

[4]) Abgeb. Garrucci, Storia dell' arte cristiana. IV, Taf. 242, 2.

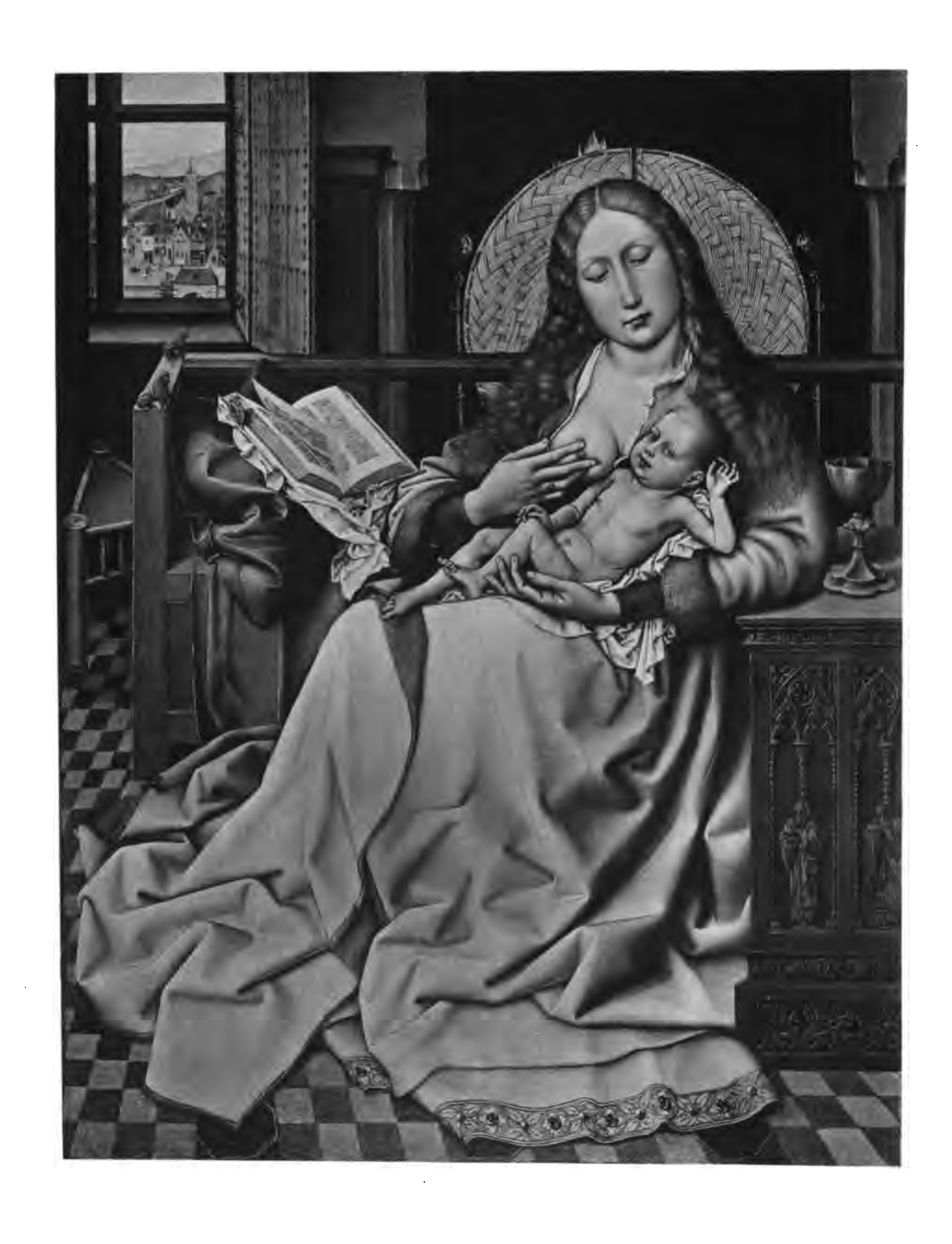
[5]) Siehe Clinton, Fasti Romani, I, p. 744.

[6]) Siehe Sabatier a. a. O. Taf. XVIII, 13—23.

[7]) Abgeb. Rivista italiana di numismatica, VIII, 1895, Tav. 3.

Kleidung, bestehend aus einem Chiton und einem Rock, der vorn auf der Brust weit auseinander steht, scheint eine speciell gotische gewesen zu sein, denn sie findet sich wieder auf den oben erwähnten Münzen Theodahats. Da die Florentiner Elfenbeintafel den Gotenkönig zeigt, wie er nach römischer Sitte den Cirkusspielen präsidiert, trägt er das bei dieser Gelegenheit übliche Gewand der römisch-byzantinischen Staatsbeamten und Kaiser. Amalasvintha erscheint beiderwärts in demselben Kostüm. Die Brust ist bedeckt durch die Chlamys mit ihrem verschwenderischen Besatz, auf ihrem Haupt sehen wir die Haube, von der zwei schwere Gehänge auf jede Schulter fallen, nur das Diadem ist in dem kleineren Medaillon einfacher gestaltet als auf der Florentiner Tafel. Die Gesichtszüge sind in den beiden Reliefs zu roh und zu wenig individuell, um ein Urteil über die Identität der Dargestellten zu gestatten. Der Kopf Amalasvinthas in dem Medaillon unterscheidet sich in nichts von denen der Roma und Constantinopolis, die auf demselben Diptychon des Orestes erscheinen. Allen gemeinsam ist der fleischige Hals, die rundliche volle Gesichtsform, die gerade kräftige Nase, der kleine Mund, die grofsen hochgewölbten Augen. Demselben Typus gehört die Amalasvintha der Florentiner und Wiener Tafel an, aber diese sind besser und sorgfältiger gearbeitet als das Diptychon des Orestes.

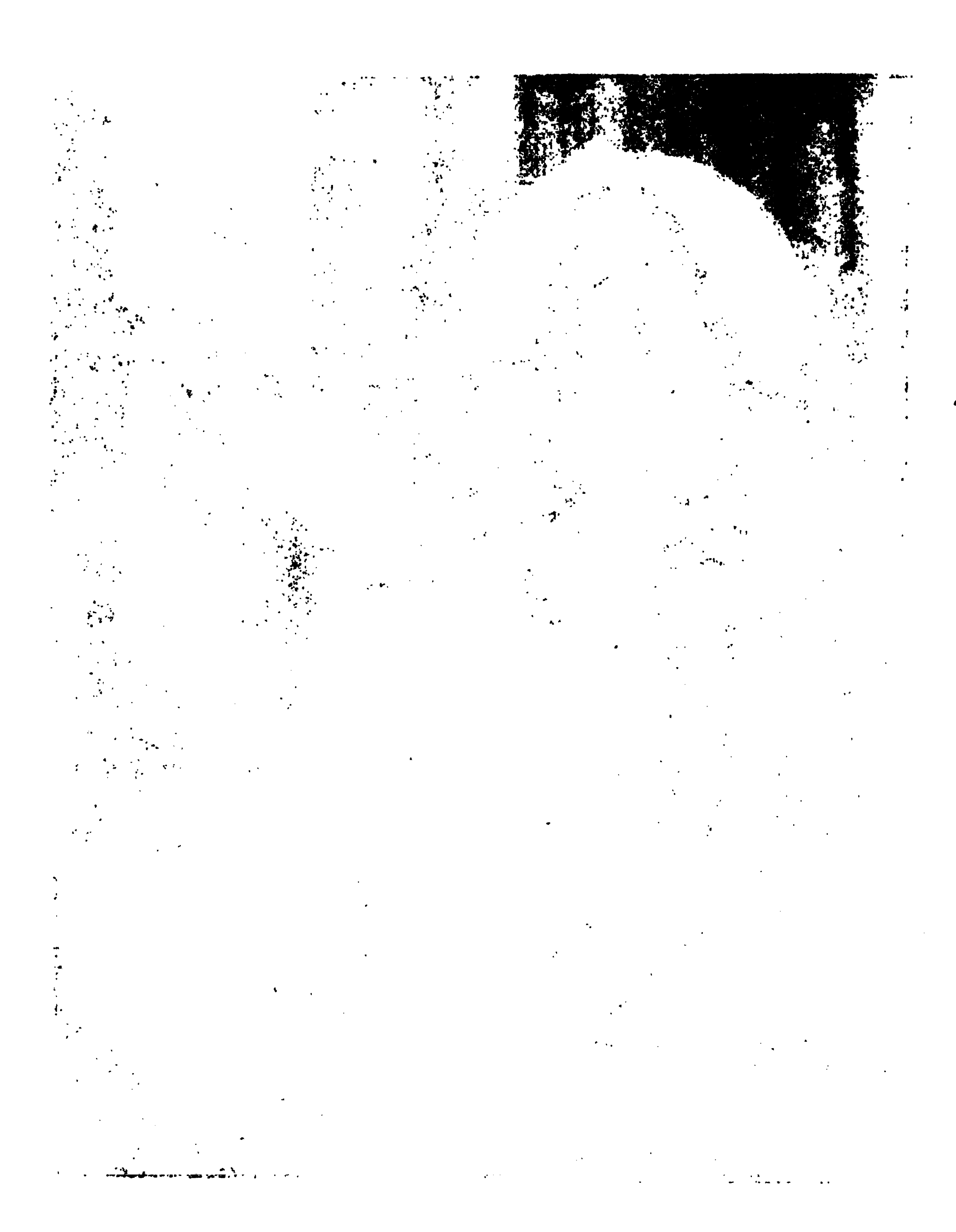
Die Diptychen mit dem Bilde der Konsuln, deren sehr viele verschenkt werden mussten, wurden fabrikmäfsig hergestellt; das Diptychon mit dem Bilde Amalasvinthas war eine Einzelleistung. Offenbar war es als Gabe für die Königin bestimmt; denn auch die von den Konsuln den Kaisern dargebrachten Diptychen trugen nicht das Bild der Geber, sondern das der Empfänger. Man könnte daher vermuten, eben jener Orestes habe seiner Herrscherin das Diptychon mit ihrem Portrait verehrt, aber das Medaillonbild vom Jahre 530 zeigt den Athalarich etwas älter als das Bild auf der Chlamys. In der Zeit bald nach 526 muss also das Diptychon Amalasvinthas entstanden sein, das bei der Beurteilung der antiken Diptychen, deren Gesamtpublikation im nächsten Jahre erfolgen soll, eine wichtige Rolle spielen wird.



MEISTER VON FLÉMALLE

MARIA MIT DEM CHRISTKIND

IM BESITZ VON MR. LÉON SOMZÉE IN BRÜSSEL



DER MEISTER VON FLEMALLE

VON HUGO VON TSCHUDI

SCHLUSS

DIE MADONNA BEI LÉON SOMZÉE

Seit einem Jahrzehnt etwa hat das Bild, das sich längere Zeit im Kunsthandel umhertrieb, in dieser reichhaltigen Brüsseler Privat-Sammlung, die mehrere interessante Altniederländer aufweist, Unterkunft gefunden. Im Frühjahr 1892 war es in dem Burlington fine arts Club in London zu sehen und wurde bei dieser Gelegenheit in verschiedenen Zeitschriften besprochen.

Maria sitzt in ihrem Gemach, den linken Arm, in dessen Biegung das Kind eingebettet ist, auf ein niederes Schränkchen gestützt, während die Finger der Rechten auf die entblöfste volle Brust drücken, von der noch etwas Milch herniedertröpfelt. Das Knäblein hat eben seine Mahlzeit beendigt und strampelt vergnügt mit Armen und Beinen. Es zeigt die Magerkeit und die eckigen Gliedmafsen der Eyckschen Kinder. Das runde Gesichtchen mit dem spärlichen Blondhaar blickt munter aus dem Bild heraus, unbekümmert um die Mutter, die unter gesenkten Lidern voll Zärtlichkeit auf den Sprössling niederschaut. Wie bei dem Mérodeschen Bild, wird das volle Oval ihres Antlitzes von dem dichten aufgelösten Haar umrahmt; sie zeigt dieselben Züge wie dort, schwere Augendeckel, eine lange schmale, leicht gebogene Nase, einen kleinen Mund. Selbst die hölzerne Bank mit den bronzenen Miniaturlöwen auf der Lehne kehrt hier wieder, und auch hier scheint die Madonna nicht auf der Bank selbst, sondern auf einem Schemel davor zu sitzen. Ganz umhüllt wird sie von einem weifsen, mit grauem Pelzwerk gefütterten Mantel, der sich in weichen Falten über den Steinboden ausbreitet und nur einen schmalen Streifen des gleichfalls weifsen, prächtig gesäumten Gewandes vortreten lässt. Daneben wenige, aber kräftige Farben: an den Ärmeln ein tiefes Blau, Grün und Rot an dem in die Bankecke gebauschten Kissen, auf dem das aufgeschlagene Gebetbuch ruht. Vor dem lodernden Kaminfeuer im Hintergrund steht ein runder strohgeflochtener Ofenschirm, der das Haupt Mariens wie ein Nimbus umrahmt. Links ein Fenster mit Aussicht auf ein Städtchen, von dem eine Strafse landeinwärts führt, und ferne Hügelzüge. Auf dem Marktplatz ein Schimmelreiter und Dachdecker, die sich an einem Hause zu schaffen machen. Von störender Härte sind die schwarzen Umrisslinien der Hände und der Gliedmafsen des Kindes. Aufserordentlich gut ist dagegen die Modellierung des Gesichts der Maria mit dem frischen Wangenrot und des Busens, durch dessen weifse Haut das blaue Geäder durchschimmert.

Die Erhaltung des Bildes lässt zu wünschen übrig, völlig übermalt scheint das Schränkchen rechts mit dem Kelch darauf. Überhaupt ist das Ganze nicht von der

letzten Feinheit der Ausführung, aber so energisch und grofs aufgefasst, so durchaus eigenartig im Typus wie in der koloristischen Wirkung, dass niemand auf den Gedanken kommen könnte, das Werk bei einem der anderen bekannten Niederländer unterzubringen. Auch findet es sich schon unter der Habe, mit der Bode und Hymans unseren Meister etablierten.

DIE ANBETUNG DES KINDES IN DIJON

In dem Hauptsaal des Museums der alten Burgunderresidenz, der in dem Grabmal Philipps des Kühnen und dem Flügelaltar mit den Malereien Broederlams zwei so bedeutsame Werke der voreyckischen Kunst Flanderns enthält, hängt unter der Nummer 150 eine Tafel, die dem Memling zugeschrieben wird. Sie besteht aus Eichenholz und misst 0,87 m in der Höhe und 0,70 m in der Breite. Wie der Katalog mitteilt, waren zur Zeit der Erwerbung durch das Museum die einzelnen Bretter des Bildes voneinander getrennt und teilweise roh übermalt. Die Restauration hat diese Schäden nicht ganz zu beheben vermocht. Namentlich in den Gewändern finden sich zahlreiche ungeschickt ausgebesserte Stellen, verhältnismäfsig gut erhalten sind die Köpfe und Hände. Immerhin ist der Charakter der kühlen intensivfarbigen Malerei so weit gewahrt, dass über die Zugehörigkeit derselben kein Zweifel aufkommen kann.

Deutlich genug für den Meister von Flémalle sprechen aber schon die Formgebung und Komposition, wie aus der beistehenden Abbildung hervorgeht, die ich der freundlichen Vermittelung des Konservators Herrn Joliet verdanke.

Unter einer strohgedeckten Hütte kniet Maria anbetend vor dem Kind. Sie trägt ein weifses Gewand und einen weifsen Mantel, der den goldgemusterten Saum über die Erde hinbreitet. Nackt liegt das spindeldürre ungebärdige Knäblein auf dem Nimbus von Goldstrahlen wie auf einem Deckchen. Mit bekümmerter Miene blickt Joseph, das Knie beugend, zu ihm nieder. In der einen Hand hält er eine brennende Kerze, die er mit der anderen abblendet, trotzdem es heller Tag ist. Die Kerze soll sagen: die Geschichte spielt bei Nacht — wie auf der Shakespeareschen Bühne. Ein wirkliches Nachtstück zu malen kommt diesen farben- und lichtfrohen Malern nicht in den Sinn. Leicht erkennt man in Joseph den Mausefallenfabrikanten vom Mérode-Altar wieder. Sein Gewand zeigt die kräftigsten Farben: roter Mantel mit grünem Futter und blauem Kapuzenkragen. Dieses Farbentrio wird noch einmal angeschlagen in der Gruppe der drei Engel und in der Tracht der rechtsstehenden Frau. In der Fensterluke drängen sich drei Hirten zusammen; das Gemisch von Neugier und unbeholfener Verehrung in den bäurischen Köpfen ist mit bemerkenswerter Lebendigkeit wiedergegeben. Dagegen sind Ochse und Esel, ganz wider den Brauch, am Vorgang gar nicht beteiligt. Durch die Hüttenwand, von deren Lattenverkleidung der Lehmbewurf abgebröckelt ist, sieht man auf den Wiederkäuer, der sich behaglich niedergethan hat, ein Tierbild, das von auffallender Naturbeobachtung zeugt. In der Luft schweben Engel mit bauschig flatternden Gewändern und eigenwillig sich brechenden und windenden Bandrollen. Zu diesen ständigen Personen der heiligen Scene gesellen sich als fremdartige Gäste zwei weibliche Gestalten. Beide in reichem Kostüm, mit weifsen turbanartigen Kopftüchern, die vom Rücken gesehene von einem grauen Mantel umhüllt, dessen Innenseite ein orientalisches Goldmuster trägt. Über ihre Bedeutung geben die Spruchbänder Aufschluss. Sie sind Geschöpfe der legendenbildenden Gläubigkeit, die für das Wunder der jungfräulichen Geburt nach einer unmittelbaren Bestätigung suchte. Vorn kniet Zelomi, die Hebamme, die



MEISTER VON FLEMALLE
(MEISTER DER SAMMLUNG MERODE)

ANBETUNG DER HIRTEN

ORIGINAL IM MUSEUM ZU DIJON



nach den apokryphen Evangelien Joseph in seiner Herzensangst herbeigeholt hat. Mit den Worten »virgo peperit filium« hat sie sich ihrer Genossin zugewandt. »Credam qum probavero« lautet die Antwort der ungläubigen Salome, nur durch eigenhändige Untersuchung will sie sich von dem Mirakel überzeugen lassen. Aber schon hat die Strafe des Himmels für das frevelhafte Beginnen sie erreicht, verdorrt hängt ihre Hand herab, die erst durch die Berührung des Heilands wieder belebt werden soll. Kein Zweifel, dass der Künstler diesen Moment der vollzogenen Strafe darstellen wollte. Tiefer Schmerz malt sich auf dem Antlitz der Salome; mit der Linken streift sie den Oberärmel von dem rechten Arm zurück und zeigt die kraftlos niederhängende Hand dem knieenden Weib, das mit der Gebärde des Schreckens zu ihr hinblickt. Von oben aber schwebt ein Engel her, in der einen Hand das Heilsrezept: »tange puerum et sanaberis«, in der anderen ein Linnen tragend, wohl als Anspielung darauf, dass schon die Berührung der Windeln, in die das Kind gehüllt war, genügte, um das gelähmte Glied wieder zu beleben.

Diese Gruppe der beiden Hebammen ist für die Charakteristik des Künstlers von keiner geringen Bedeutung. Es ist nicht Unbeholfenheit, wenn er den selten dargestellten Vorgang durch Spruchbänder zu erläutern sucht. Denn die Gebärdensprache beherrscht er als Meister. Wie sicher musste er sich seiner Sache fühlen, um es zu wagen, eine Figur ganz vom Rücken zu zeigen und ohne jede Unterstützung durch den physiognomischen Ausdruck die seelische Ergriffenheit aus den bewegten Linien des Körpers sprechen zu lassen. Die gröfste Beredsamkeit aber verleiht er den Händen. Diese vier Hände mit den schlanken feingegliederten Fingern haben das Entscheidende zu sagen, und sie sagen es mit zweifelloser Deutlichkeit.

Der Vorliebe, Figuren in Rückenansicht zu geben, begegnen wir bei dem Meister wiederholt. Sie hängt zusammen mit seiner Vorliebe, die Komposition figurenreicher Darstellungen nach vorn hin abzuschliefsen, sie der Kreisform anzunähern. Diese Neigung findet sich schon beim Londoner Marientod, am ausgesprochensten auf dem Verlobungsbild im Prado, das gleich zwei solcher Figurenkreise aufweist. Hier treffen wir auch in dem kleinen Rundtempel auf eine Frauengestalt, die in ihrer Haltung, namentlich der Arme, der Zelomi ungemein verwandt ist. Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass auch Roger schon gelegentlich wichtige Figuren nur vom Rücken zeigt, wie auf der Grablegung in den Uffizien und dem Antwerpener Sakramentsaltar. Jan van Eyck in der Anbetung des Lammes sträubt sich noch dagegen, obwohl ihn die ganze Anordnung dazu drängt. Hängt so der Meister mit einem Vorgänger sichtbar zusammen, so weist das Bild mit einem anderen Element deutlich auf einen grofsen Nachfolger.

Einen besonderen Reiz erhält die Darstellung durch die Landschaft. Es ist die ausgeführteste und schönste Landschaft des Meisters. Ein sonniger Tag im Spätherbst. Die Weiden am Weg sind schon gestutzt, die Bäume entlaubt, die Wiesen von gelblichbrauner Farbe. Die drei Spaziergänger, die auf einem Fufspfad wandern, die Sträucher und Bäume werfen lange Schatten, und am hohen Horizont ziehen blaue Wolken. Das Hügelland durchschneiden zwei Strafsen; an der einen liegt ein klosterähnliches Gebäude, an der anderen ein Wirtshaus; sie führen über eine Zugbrücke in eine turmreiche Stadt, über die sich ein Schloss erhebt. Ein grofses Wasser bespült die Festungsmauern. Zu äufserst links türmen sich Felskegel empor, und durch ein Bergjoch sendet der Stern seine Goldstrahlen auf die niedere Hütte herab.

Ich nannte die Landschaft die schönste unseres Meisters, sie ist auch eine der merkwürdigsten im ganzen Bereich der altniederländischen Malerei. Wenn ich nicht

irre, liegt hier der früheste Versuch vor, den landschaftlichen Charakter dem geschilderten Vorgang entsprechend zu individualisieren.

Ein reines Winterbild wagte der Meister noch nicht zu malen, dazu kam es erst im Anfang des XVI Jahrhunderts. Aber zum ersten Mal ist hier die Natur ihres Sommergewandes entkleidet, für dessen Schmuck sonst die Palette der alten Niederländer ihre schönsten Farben hergeben musste. Mit den Bäumen, die ihr nacktes Gezweig in die klare Luft recken, mit dem verwelkten Rasenboden ist ein neues Stück der sichtbaren Welt für die Kunst entdeckt worden. Durch noch etwas unterscheidet sich diese Landschaft von den meisten gleichzeitigen Landschaftsschilderungen. Man sieht deutlich, dass die Sonne scheint, ja mehr noch, man sieht, dass es die niedrigstehende Wintersonne sein muss. Sicher dachten auch die anderen Maler, vor und neben ihm, sonnenbeschienene Landschaften zu geben; aber so, wie sie es anstellten, erzielten sie doch nur den Eindruck eines gleichmäfsig verbreiteten matten Tageslichtes. Der Flémaller Meister sah ein, dass es hierbei nicht so sehr darauf ankommt, die Dinge hell zu malen, als sie einen dunklen Schatten werfen zu lassen. Erinnert man sich, mit welcher fast an Spielerei grenzenden Umständlichkeit er den, verschiedenen Lichtquellen entsprechenden Schattenschlag in Innenräumen darstellt, so wundert man sich nicht, dass er auch den Schlagschatten, den die Dinge im Freien werfen, wiederzugeben versucht. Darin ist er freilich nicht der Erste, aber der Konsequenteste. Bei Jan van Eyck werfen die spitzen Giebeldächer und die Menschen einen scharfumrissenen Schatten auf seine sonnenhellen Marktplätze. In seinen Landschaften aber findet sich kaum eine Andeutung davon. Bei den übrigen Niederländern liegt die Sache meist noch ungünstiger. Merkwürdigerweise auch bei Hugo van der Goes, der doch in der schönen Winterlandschaft auf dem Portinari-Altar in Hinsicht auf das Motiv sichtbar der vom Flémaller gegebenen Anregung folgt.

Es verlohnte sich wohl, über den Pleinairismus in der Malerei des XV Jahrhunderts Beobachtungen anzustellen. In den Studien, die sich mit der Entwickelung der Landschaftsmalerei abgeben, fehlt dieses Kapitel.

DIE BILDER DER BERLINER GALERIE

Im Frühjahr 1892 tauchte auf der Versteigerung der Sammlung Hulot, die bisher nur wenigen zugänglich gewesen war, unter dem Namen Massys ein merkwürdiges Bild auf. Da die Benennung sofort als ganz widersinnig erkannt wurde, die Darstellung aber neben vorgeschrittenen Elementen einen streng altertümlichen Charakter zeigte, so dass niemand einen Reim darauf zu finden wusste, gelang es, das Gemälde, trotz seiner hohen künstlerischen Qualität, um einen verhältnismäfsig geringen Preis für das Berliner Museum zu erwerben.

Die Eichenholztafel misst 0,77 m in der Höhe und 0,47 m in der Breite und zeigt auf der Rückseite einen braunrot marmorierten Ölfarbenanstrich. Am T-förmigen Kreuz, das die Mitte des Bildes einnimmt, hängt der Leichnam Christi, ein überaus schlanker, zarter Körper. Nur das dornengekrönte Haupt weicht von der streng symmetrischen Haltung ab und neigt sich auf die linke Schulter und nach vorn, so dass das gramvolle Antlitz beschattet wird. Das Leben ist daraus entwichen; unter den halb geschlossenen Lidern erkennt man das gebrochene Auge, und die Lippen zeigen die bläuliche Leichenfarbe. Um die Lenden liegt ein schleierartiges Tuch, nicht geknotet, dessen weifsgesäumte Enden im Winde wehen. Es ist dasselbe zarte Gewebe, das die Frankfurter Veronika in den Händen hält. Am Fufs des Kreuzes ist Maria zusammen-





MEISTER VON FLEMALLE
(MEISTER DER SAMMLUNG MERODE)

CHRISTUS AM KREUZ

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

gebrochen. Ihr leuchtend blaues Gewand breitet sich über den kahlen Boden. In wildem Leid schlingt sie ihre Arme um das Holz, und mit zurückgeworfenem Haupte ruft sie ein Wort des hl. Bernhard aus: »O fili dignare me attrahere et crucis in pedem manus figere«. Antlitz und Kopftuch sind von dem Blute bespritzt, das aus der Seitenwunde des Sohnes rieselt. Von rückwärts ist eine Frau herangetreten, die ihr Trost zuzusprechen und sie mit zarten Händen zu stützen sucht. Das hübsche Gesicht mit der leicht gebogenen feinen Nase, den vollen Lippen zeigt die charakteristischen Züge des Meisters von Flémalle. Sie trägt ein weifses doppeltgegürtetes Gewand mit breitem grauen Pelzbesatz, karminroten Ärmeln und einem oxydgrünen Mantel darüber. Hinter ihr und durch das stark ansteigende Erdreich wesentlich erhöht steht eine zweite junge Frau. Unter den Schöpfungen der niederländischen Malerei wüsste ich kaum eine andere Gestalt zu nennen von so fremdartigem Reiz in Haltung und Tracht. Der Künstler, der immer Vorliebe für die feine dekorative Wirkung morgenländischer Stoffe bewies, wollte hier eine wirkliche Orientalin hinstellen. Über das Kostüm ist er dabei freilich nicht hinausgekommen. Das schmale Gesicht, das in stummem Schmerz zum Gekreuzigten aufblickt, wird von einem mächtigen weifsen Turban gekrönt, unter dem das kurze Blondhaar hervorflattert. Die Hände falten sich über dem schlanken biegsamen Leib, die nackten Füfse stecken in Sandalen. Ein Wunderwerk koloristischer Empfindung ist aber das Gewand. Über ein Brokatunterkleid schmiegt sich in weichen Falten ein dünnes, mit goldenen Streifen und Schriftornament durchwirktes Gewebe, das in Schatten und Licht in den zartesten Perlmuttertönen schimmert. Eine rote Seidennestel hält den Brustausschnitt zusammen. Die Hängeärmel sind mattviolett mit rötlichem Schiller. Crivelli, der ähnliche Wirkungen anstrebt, behält dieser malerischen Weichheit gegenüber leicht etwas Materielles. Die andere Seite des Bildes nehmen die beiden Personen ein, die nächst Maria ihren Herrn am innigsten geliebt: Johannes und Maria Magdalena. Beide wenden sich ab von dem herzzerreifsenden Anblick. Das junge blühende Weib ist in die Kniee gesunken und kauert leise weinend am Boden. Sie ist als Weltkind geschildert, in der reichen Tracht der Zeit und selbst in ihrem Kummer nicht ohne einen Anflug von Koketterie. Das tiefviolette Samtgewand, das über der Brust einen schmalen Ausschnitt freilässt, ist sorgfältig aufgeschürzt. Sein grünes Futter steht wundervoll zu dem glänzenden Granatblütenrot des Unterrockes, über den an einer langen Schnur der wohlgefüllte Geldbeutel niederhängt. Von dem dunkelen Mantel, auf dem Magdalena sitzt, sieht man nur die Zipfel. Eine Kopie der Heiligen giebt eine alte, aber ziemlich rohe Federzeichnung des Braunschweiger Museums. Hinter ihr, als Widerpart der Orientalin, steht der Jünger, eine Figur, ganz durchtränkt von dem Geiste des Flémallers. Wie wenn er sich inmitten der weinenden Frauen seiner Schwäche schämte, wendet er sich ab, um mit dem Handrücken die Thränen von den Augen zu wischen. Sein langes blassrotes Gewand lässt den nackten Fufs frei, denn das Ende ist emporgerafft und liegt in breiter Masse über der erhobenen Rechten, deren Haltung in der Lage des Gefältes zu erkennen ist. Wie die Wahl des Momentes und die Rückansicht der Figur, so ist auch dieses Motiv bezeichnend für den Meister. Es kehrt wieder bei den beiden Heiligen auf der Aufsenseite der Madrider Vermählungstafel und beim Johannes des Werlaltares. So selten es aber auch in der gleichzeitigen niederländischen Malerei — und übrigens nur nebensächlich behandelt — getroffen wird, so ist es doch nicht von ihm selbst erfunden. Das nächste Vorbild dafür bot wohl der hl. Christoph auf dem Genter Altar, weiter weist es aber deutlich auf Monumente der burgundischen Skulptur; es ist ein Motiv

von ausgesprochen plastischer Empfindung. Der Kopf der Magdalena und der des Johannes sind vom zartesten Helldunkel umflossen; sie erinnern durch den Zauber der Ausführung und das feste Email der Farbfläche an die besten Sachen des Jan Steen.

Der Himmel, weifs am Horizont, dann blauer werdend, ist oberhalb der Köpfe der Stehenden von grauschwarzen Wetterwolken überzogen. Wie Sturmvögel flattern auf diesem düsteren Grund Engel mit spitzen Schwalbenflügeln, wehklagend und die Hände ringend, um den Leichnam am Kreuz. Auf jeder Seite ist ein roter Engel, ein blauer und ein gelber; ihre Gewänder aber wandeln sich gegen das Ende hin durch schillernde Übergänge in eine andere Farbe ab: das Rot geht in Blau, das Blau und Gelb in Grün über.

Mutet schon dieses atmosphärische Spektakelstück auf einem Werk des XV Jahrhunderts wunderbar an, so zeigt der landschaftliche Hintergrund mit seiner Frühmorgenstimmung und dem niedern Horizont durchaus nichts »Primitives« mehr. Jenseits des gelbgrünen, steinigen Hügels, der den Figuren als Podium dient, sieht man auf sanft ansteigendes Kulturgelände, von Wald umsäumt und dahinter sich überschneidende Höhenzüge, aus deren Thälern dampfende Nebel aufsteigen. Alles in duftigster Luftperspektive in kühlem bläulichgrauem Ton. Diese Landschaft nun und der Himmel darüber sind sicher nicht von der Hand des Flémaller Meisters, sie weisen schon hinüber in das volle XVI Jahrhundert.

Was aber den Maler der Hochrenaissance, sei er nun wer immer, bewogen hat, an diesem Wunderwerk der Frühzeit der niederländischen Malerei weiterzudichten, ist nicht schwer nachzuweisen. Es war der altertümliche Goldgrund, der seinem moderneren Empfinden mit dem kräftigen Naturalismus der Figuren nicht in Einklang zu stehen schien. Spuren dieses Goldgrundes sind von dem Rand des vorderen Hügels bis zum oberen Bildrand überall zu sehen, am deutlichsten um das Haupt des Johannes, wo er, da bei der Übermalung das Aussparen der Haare zu mühsam war, eine Art Aureole bildet. Noch einige andere Korrekturen sind dem späteren Vollender auf die Rechnung zu setzen; so hat er dem Kreuzesschaft, der ursprünglich ganz von vorn zu sehen war, eine Seitenansicht hinzugefügt und ebenso die hageren Beine Christi durch Ansätze an den Waden und den Fersen zu verbessern gesucht.

In seiner Komposition ist der Flémaller sichtbar von einem Werke Rogers van der Weyden beeinflusst worden, dem Kreuzigungsaltärchen der Wiener Galerie. Die Haltung des Leichnams ist hier bewegter, dagegen zeigt seine hagere Bildung, die Neigung des Kopfes, ja selbst der Typus desselben volle Übereinstimmung. Die schwebenden Engel mit ihren flatternden Gewändern fehlen auch hier nicht. Am deutlichsten ist die Abhängigkeit in der Gruppe am Fufs des Kreuzes. Nur ist es bei Roger Johannes, der die zusammenbrechende Mutter unterstützt. Wiederum wird aber blofs das Motiv im allgemeinen benutzt. Ein Vergleich der Einzelheiten lehrt, welcher Reichtum feiner Naturbeobachtung und persönlichen Empfindens unserem Meister zu Gebote steht. Wenn er auch mit geborgtem Gute arbeitet, so schafft er doch neue Werte.

Woher das Bild in die Sammlung Hulot kam, vermochte ich nicht zu ermitteln. Auf seiner Rückseite sind Zettel aufgeklebt mit spanischen Namen, wohl den Namen früherer Besitzer. Dass es sich in der That in Spanien befunden hat, wird durch Passavants Zeugnis bestätigt. Er schreibt darüber (Die christl. Kunst in Spanien S.137): »Eine andere kleine Kreuzigung von unserem Roger, noch feiner in der Ausführung und höchst originell in der Darstellung, befindet sich in der gewählten Sammlung des Kupferstechers Professor Peleguér in Madrid, der das Bildchen aber für ein Werk

des Johann van Eyck hält. Den Gekreuzigten umschweben sechs kleine Engel in schillernden Gewändern. Maria, obgleich dem Schmerz erliegend, umfasst das Kreuz. Links zwei Frauen und rechts noch eine sitzende hinter Johannes, der fast vom Rücken gesehen wird, aber durch die originelle Lebhaftigkeit seiner Gebärde seinen unnennbaren Schmerz aufs ergreifendste ausspricht. Die Köpfe der Weiber sind sehr schön, der Körper des Christus ist etwas mager, Hände und Füſse gut gezeichnet. Die Landschaft von harmonischer Färbung hat einen etwas grauen Ton. Dieses Kleinod der Malerei dürfte der Jugendzeit des Meisters angehören.«



Meister von Flémalle
Bildnis eines Unbekannten
K. Gemälde-Galerie zu Berlin

Dieser »unser Roger« Passavants ist der sogenannte jüngere Roger van der Weyden. Das Festhalten an diesem von van Mander konstruierten Künstler und die uns heute schwer verständliche Zuschreibung der verschiedenartigsten Bilder — unter anderen auch der Kreuzabnahme im Escorial — an ihn bildet einen der schwächsten Punkte in der Darstellung der altniederländischen Kunstgeschichte bei Waagen und dem Frankfurter Gelehrten. Da der Meister erst 1529 gestorben sein soll, so begreift man, dass die späteren Zusätze an unserer Tafel Passavant nicht stutzig gemacht haben.

Steht dieses Bild in der Pracht der koloristischen Wirkung, der Leuchtkraft der kühlen ungebrochenen Farben, der meisterhaften Helldunkelbehandlung auf einer Reihe mit den besten Schöpfungen des Meisters, so kommt dagegen ein zweites Gemälde des Berliner Museums verwandten Arbeiten keineswegs gleich. Es ist ein *männliches*

Brustbild von wenig unter Lebensgröfse. Vor geraumer Zeit schon wurde es in das Depot verwiesen. Im Katalog von 1884, in dem es die Nummer 537 führt, wird es der Niederländischen Schule um 1500 zugeschrieben, während es früher richtiger der Schule der Brüder van Eyck zugeteilt war, mit dem Zusatz: in der Art des Roger van der Weyden. An die Galerie kam es im Jahre 1836 als Geschenk des preufsischen Gesandten in Paris, Baron von Werther.

Der Dargestellte ist ein Mann in noch jugendlichem Alter, das bartlose Gesicht nach rechts gewandt. Er trägt ein Gewand aus grünem Samt mit gotischem Granatapfelmuster und schwarzem vorn zusammengenesteltem Kragen und auf dem Haupt eine braunrote Wulstmütze mit Beutel und Sendelbinde. Die Tracht verrät einen Herrn vom Hofe Philipps des Guten. Aber den burgundischen Herzog selbst in ihm zu sehen, wie der Katalog will, dazu ist keine Veranlassung. Dass er die Kette mit dem goldenen Vlies nicht trägt, wäre freilich noch kein Beweis dagegen, denn als Philipp den Orden stiftete, stand er schon im Beginn der dreifsiger Jahre. Aber abgesehen davon, dass es schwer hielte, das Bild so früh, noch in das zweite Decennium des Jahrhunderts, zu setzen, so haben auch die Züge mit denen Philipps nur eine sehr entfernte Ähnlichkeit.

In der Formauffassung wie in der Technik zeigt sich dieselbe Hand, die das schöne Männerbildnis in der National Gallery geschaffen hat. An künstlerischer Qualität kann sich unser Portrait mit diesem freilich nicht messen, auch wenn man abzieht, was auf Rechnung des undankbareren Modells mit seinem blöden Ausdruck und den starren Glotzaugen fällt. Gerade diese Augen mit den schweren oberen und den hängenden unteren Lidern, die lange, schmale, stark gerötete Nase sind in der Zeichnung ohne Feinheit. Vortrefflich ist dagegen der Mund, lebendig und bis zum äufsersten durchgeführt, so dass die vollen Lippen selbst die feinen Risse der trockenen Haut erkennen lassen. Das Inkarnat ist frisch und die Modellierung mit weichen grauen Schatten sehr wirkungsvoll. Wie die Augenbrauen, so sind auch die Bartstoppeln durch eine übrigens etwas derbe Strichelung charakterisiert. Als »besonderes Kennzeichen« bleibt eine kleine rundliche Narbe auf der rechten Wange zu erwähnen. Der Grund ist dunkel.

Die Nüchternheit der Auffassung und die etwas lieblose Behandlung liefs mich früher in dem Portrait eine alte Kopie nach unserem Meister sehen. Eine eingehende Betrachtung, die durch eine kürzlich vorgenommene Reinigung erleichtert wurde, hat mich trotz der sichtbaren Schwächen von der Eigenhändigkeit des Werkes, für die zuerst Dr. M. J. Friedländer eingetreten war, überzeugt.

DIE PETERSBURGER BILDCHEN

Unter dem Namen des Roger van der Weyden (im neuesten Katalog: wahrscheinlich Peter van der Weyden) hängen in der Ermitage zu St. Petersburg zwei kleine Tafeln, die heilige Dreifaltigkeit und Maria mit dem Kinde darstellend. Sie tragen die Nummern 447 und 448, sind aus Eichenholz und messen etwa 0,36 m zu 0,25 m. Ein zwei Finger breiter gemalter Rand — auf rotem Grund abwechselnd ovale und runde goldene Rosetten — umgiebt die Darstellungen. Dieser derbe ornamentale Streifen wirkt sehr störend, muss aber doch wohl alt sein, da er auf die Tafel selbst gemalt ist. Vermutlich diente er, wie die am inneren Rand etwas erhöhte Farbe des Bildes andeutet, nur als Unterlage für einen durchbrochenen Rahmen. Nach einem Vermerk auf der marmorierten Rückseite stammen die Tafeln aus dem Besitz des

russischen Diplomaten Tatistcheff, der seinen Aufenthalt in Spanien zur Sammlung altniederländischer Bilder ausnutzte. Die gleiche Herkunft haben die zwei von Waagen dem Petrus Cristus zugeschriebenen wundervollen Flügelbilder Jan van Eycks, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht.

Das erste Bildchen zeigt die Mutter Gottes in der Anwendung einer sehr menschlichen Erziehungsmethode. Sie sitzt auf einem niederen Schemel, ein weifses Linnen ist über ihren Schofs gebreitet und darüber hingestreckt liegt das völlig nackte Knäblein in einer Stellung, die den pädagogischen Absichten der Mutter durchaus angemessen ist. In der That hält sie mit der Linken das Opfer fest, während die Rechte zu der heilsamen Züchtigung ausholt, die das Kind mit flehend erhobenen Ärmchen erwartet. Diesem drastischen Gebärdenspiel kommt an Lebendigkeit der etwas teilnahmlose Ausdruck der Gesichter nicht gleich. Maria trägt ein blaues faltiges Gewand, das mit grau und weifs gestreiftem Pelzwerk gefüttert ist; von den Schultern, über die sich das offene Haar hinbreitet, fällt ein roter Mantel herab, ihre Füfse stecken in roten Strümpfen und Holzpantinen, deren eine sie abgestreift hat. In der Ecke eines mit bunten Fliesen gepflasterten Gemaches hat sie sich niedergelassen. Rechts neben ihr steht ein von früheren Bildern bekannter dreibeiniger Sessel mit Messingbecken und Kanne; der hohe Horizont lässt diese Dinge in unnatürlich starker Aufsicht sehen. Darüber hängt an einer Holzwalze ein weifses Handtuch. Die Hälfte der Rückwand nimmt ein grofser Kamin ein, in dem ein lustiges Feuer flackert, daneben ein Fenster, durch dessen rautenförmige Verbleiung man auf ein Stadthaus blickt. Der halbgeöffnete Laden, wie das Handtuch, werfen einen dreifach abgetönten Schlagschatten.



Meister von Flémalle
Madonna mit dem Kinde
In der K. Ermitage zu St. Petersburg

So bescheiden dieses Bildchen in der Ausstattung, selbst in der künstlerischen Durchbildung ist, so zeigt es in dem genrehaften Zug den Meister doch durchaus auf

eigenen und neuen Pfaden. Etwa ein halbes Jahrhundert später hat das Motiv einen anderen flandrischen Maler zur treuen Nachahmung gereizt. Auf der grofsen Landschaft Patinirs der Berliner Galerie, in der wohl von anderer Hand die Ruhe auf der Flucht dargestellt ist, erkennen wir im Vordergrund die eben geschilderte Gruppe. Der Maler des XVI Jahrhunderts hat sich geringe Abweichungen erlaubt, im wesentlichen hat er aber doch die alte Vorlage kopiert. Man könnte ja angesichts der göttlichen Ruhe, die Maria bewahrt, zweifeln, ob unsere Erklärung des Vorganges richtig ist; es wäre möglich, die Bewegung ihrer rechten Hand so zu deuten, dass sie damit die Wärmestrahlen des freilich ziemlich entfernten Kaminfeuers von dem nackten Kind abhalten wollte. Der Kopist aber lässt, indem er den Akt mütterlicher Justiz noch um einen Grad drastischer gestaltet, keine Ungewissheit bestehen.



Meister von Flémalle
Die hl. Dreifaltigkeit
In der K. Ermitage zu St. Petersburg

Von hohem Ernst und monumentaler Anordnung ist das Gegenstück, die heilige Dreifaltigkeit. Auf einem breiten steinernen Thron sitzt Gottvater, die Krone auf dem Haupt, in rotem Gewand und blauem, auf den Höhen weifslich schillerndem Mantel. Er hält mit beiden Händen zu seiner Seite den nur mit einem weifsen Lendentuch bekleideten Christuskörper, über dem die Taube schwebt. Der Kopf mit dem unsäglich leidvollen Ausdruck ist auf die Schulter gesunken, matt hängt der linke Arm herab, die Beine sind kraftlos zusammengeknickt, aber die Rechte greift noch wie mit einer letzten krampfhaften Bewegung nach der Lanzenwunde in der Seite so heftig, dass sich die Haut über dem Daumen zu einer Falte zusammenschiebt. Die Vorderseite der Thronlehne trägt links in einer Nische die kleine Figur der Kirche, darüber den Pelikan mit seinen Jungen, rechts die Synagoge und eine Löwin, zu deren Füfsen zwei getötete Tiere liegen. Der weifse, in den Schatten bläulich getönte zeltartige Baldachin, über dessen Rückseite eine rote Brokatdecke gespannt ist, hebt sich scharf von dem serpentingrünen Hintergrund ab.

Der Körper des Gottessohnes ist in zartem Helldunkel trefflich durchmodelliert, ebenso wie das Antlitz Gottvaters, das mit der feinen leichtgebogenen Nase und dem schönen weifsen Vollbart den charakteristischen Greisentypus des Meisters zeigt. Koloristisch ist diese Tafel mit ihren kühlen klaren Farben wirksamer, durch die scharfen Kontraste aber auch härter als das Marienbild.

DAS BILD IM RATHAUS ZU LÖWEN

In der bunt zusammengewürfelten, geringwertigen Sammlung des Löwener Stadthauses nimmt neben dem interessanten Triptychon Rillaerts ein hoch und schlecht gehängtes Bild unseres Meisters die erste Stelle ein. Die Tafel, von etwa 1 m Breite zu 1,40 m Höhe, zeigt Figuren in dreiviertel Lebensgröfse. Gottvater sitzt und hält vor sich an seinen Schofs gelehnt den nur mit dem Lendentuch bekleideten Körper Christi. Der Saum der Ärmel und seines roten Mantels ist in Gold ausgeführt; längs des letzteren läuft eine biblische Inschrift in unzialen Majuskeln. Auf dem Haupt, das gleich demjenigen des Sohnes von einem Goldnimbus umstrahlt ist, trägt er eine Krone. Im Vordergrund, dem mannigfaltige Kräuter entspriefsen, kauern zwei Engel, die ein weifses Linnen halten, als wollten sie den Leichnam darin auffangen. Sie sind weifs gekleidet und tragen goldene Kreuzbänder, das Leintuch ist mit einem orientalischen Buchstabenmuster in Grün geschmückt. Weiter oben wird jederseits noch ein Engel sichtbar. Der zur Linken, in hellgrünem Gewand, hält die Lanze im Arm und die Nägel, während er sich mit der rechten Hand die Thränen vom Auge wischt. Sein Gegenüber ist in gelbschillernden Stoff gekleidet und fasst mit beiden Händen das T-förmige Kreuz. Rührend wirkt der Ausdruck des Schmerzes in den Engelsköpfen, deren feines Oval an die lieblichsten Schöpfungen des Flémaller Meisters erinnert. Der Hintergrund ist dunkel, wohl infolge einer Übermalung. Man würde eine goldgemusterte Fläche erwarten, die der koloristischen Wirkung Einheit gäbe. Jetzt fehlt dem vielen Weifs im Vordergrund das ausgleichende Gegengewicht. Der Übermalung ist vermutlich auch die Taube zum Opfer gefallen.

Denn sicher sollte die heilige Dreifaltigkeit dargestellt werden. Wir sind demselben Gegenstand schon zweimal im Werke des Meisters begegnet, auf dem Altarflügel aus Flémalle und dem Bildchen in der Ermitage. Gemeinsam ist ihnen allen die eigentümliche Auffassung des Gottessohnes, der, vom Kreuz genommen, mit den Wundmalen gezeichnet, noch einen letzten Rest des Lebens bewahrt zu haben scheint. Die brechenden Augen sind noch nicht geschlossen, die Lippen halb geöffnet, und die Hand greift nach der Stelle des Lanzenstiches. Im einzelnen weist die Anordnung doch mancherlei Verschiedenheiten auf. Am nächsten kommen sich das Löwener und das Petersburger Bild. Auf beiden sitzt Gottvater, aber während auf dem letzteren auch seine linke Hand Christus unter der Schulter fasst, legt sich diese hier vorn über das Lendentuch, wie um den Körper auf dem Schofse festzuhalten. Es ist sehr charakteristisch, wie dadurch auch die Lage des linken Armes Christi verändert wird: er hängt nicht mehr einfach schlaff herab, sondern, indem der Ellbogen auf dem Arme Gottvaters eine Stütze findet, wird der Vorderarm vorgedrängt und zeigt fast demonstrativ das Wundmal der Hand. Auch die auf der Petersburger Komposition parallel herabhängenden Füfse sind hier etwas anders gestellt, so dass von dem einen die Sohle zu sehen ist, darin wieder dem Frankfurter Bild verwandt, mit dem auch die energische sichere Zeichnung der Gliedmafsen übereinstimmt.

Eine Kopie der Löwener Tafel, etwa aus den zwanziger Jahren des XVI Jahrhunderts, hängt unter Nr. 128 im Brüsseler Museum. Hier ist der Hintergrund hell, eine leuchtende Wolke, und auf der Schulter des Heilands sitzt die Taube. Nach dem Katalog stammt das Bild aus der Kirche St. Pierre zu Löwen. Dadurch wird es in hohem Grade wahrscheinlich, dass unser Meister auch das Gemälde im Rathaus in dieser Stadt oder doch wenigstens für dieselbe gemalt hat.

Meister von Flémalle
Bildnis eines Herrn à la Truye
Im K. Museum zu Brüssel

Diese Vermutung erhält eine weitere Stütze. In einer Kapelle derselben Kirche St. Pierre hängt noch heute ein Triptychon, das nach der Legende auf der Aufsenseite des rechten Flügels von Wilhelm Edelheer und seiner Frau Alijt gestiftet worden ist. Dass die Jahreszahl 1443 angezweifelt wird und technische Eigentümlichkeiten vielmehr auf den Ausgang des Jahrhunderts deuten, kommt für unsere Frage nicht in Betracht. Ein Meisterwerk ist das Triptychon nicht, und derjenige, der es gemalt, war kein schöpferischer Künstler. Das Mittelbild ist eine ziemlich treue Wiederholung der im Escorial befindlichen Kreuzabnahme Rogers, die dieser für Notre-Dame hors les murs zu Löwen gemalt hatte. Die Flügel zeigen geöffnet die Bildnisse der Stifter mit Heiligen. Ist der Altar geschlossen, so sieht man rechts, Grau in Grau, Johannes, die Mutter Gottes stützend, und links die Trinität. In dieser letzten Darstellung nun hat der Maler wenigstens was die Anordnung betrifft, ganz treu die Hauptpersonen des Rathausbildes kopiert. Dieses hat ihn wohl auch auf den Gedanken gebracht, zwei Engel neben die Gruppe zu postieren. Die Typen freilich, die mit denen der Innenseite durchaus übereinstimmen, weichen sowohl von der Art Rogers, wie derjenigen des Meisters von Flémalle ab. Nach alledem erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass sich unser Bild ehedem in Löwen befunden hat.

Ob diese Auffassung der Dreieinigkeit, vor allem die rührende Handbewegung des Gottessohnes, eine freie Erfindung unseres Meisters ist, wage ich nicht zu entscheiden. Dafür spricht die offenbare Vorliebe, mit der er das Motiv wiederholt, das überdies in der Richtung seiner gedankenreichen, auf eine ausdrucksvolle Gebärdensprache hinarbeitenden Kunst liegt. Jedenfalls hat er ihm seine typische Ausbildung gegeben. Das geht mehr noch als aus den erwähnten Kopien daraus hervor, dass eine schöpferische Kraft wie Hugo van der Goes sich, wie wir sahen, unmittelbar an sein Vorbild anlehnt.



Meister von Flémalle
Die Gattin des Herrn à la Truye geb. Pacy
Im K. Museum zu Brüssel

Eine etwas freiere Nachahmung der Petersburger Komposition, die sich dafür aber bis auf den Thron und den Baldachin erstreckt, weist ein Flügelbild der Berliner Galerie auf (Nr. 1206), das wohl irrtümlich einem österreichischen Meister aus dem Ende des XV Jahrhunderts zugeschrieben wurde. Eben dieser Anklang rückt den übrigens ziemlich handwerksmäfsigen Künstler in die Einflusssphäre der niederländischen Malerei.

Ob andere Darstellungen der Dreieinigkeit, bei denen der Leichnam Christi mit herabhängenden Armen geschildert ist, wie in dem grofsen sogenannten Herlen des Ulmer Münsters und dem Stich B. 37 des Meisters E. S. noch, wenn auch mittelbar, von unserem Meister ausgehen, wird schwer zu bestimmen sein, ist aber bei dem Umstand, dass wir diesem Gegenstand sonst bei keinem der grofsen Maler begegnen, nicht unwahrscheinlich.

ZWEI BILDNISSE IM BRÜSSELER MUSEUM

Nicht ohne Zögern und Zagen nenne ich hier noch zwei sonderbare Bildnisse des Brüsseler Museums, ein männliches und ein weibliches. Sie tragen die Nummern 73 und 74, sind auf Eichenholz gemalt und 0,44 m hoch und 0,92 m breit; die Köpfe

bleiben etwas unter Lebensgröfse. Der Mann, ein guter Fünfziger etwa, trägt einen grauen Pelzrock und eine schwarze burgundische Tuchmütze mit herabhängenden Zipfeln. Das bartlose Gesicht ist im Dreiviertel-Profil nach rechts gewandt, die Züge sind gewöhnlich, ohne Feinheit, aber energisch, sie erinnern an den Kanzler Rollin im Louvre, die kleinen Augen blicken angestrengt in die Ferne. Die plumpe ringgeschmückte linke Hand und die von der rechten einzig sichtbaren Fingerspitzen liegen auf einem das Bild umfassenden gemalten Rahmen auf, ganz ähnlich, wie dies bei dem Mann mit den Nelken von Jan van Eyck der Fall ist. Zwischen dem Pelzwerk des Rockes wird eine goldene Halskette, an der ein Medaillon hängt, sichtbar. Auf dem Goldgrund oben links ein Wappen mit Helmdecke, auf blauem Grund einen goldenen Kelch mit zwei Delphinen zeigend, es ist nach dem Katalog das Wappen der Familie à la Truye oder à le Truye, von der ein Mitglied 1436 Vorsteher (maître) der Rechnungskammer zu Lille war. In Lille residierten dazumal wiederholt die burgundischen Herzöge. Auf das vierte Jahrzehnt deutet auch die Tracht und der Charakter der Malerei. Auffassung und Formgebung aber sind die des Flémaller Meisters, wie wir sie aus dem männlichen Bildnis in London und den Stifterportraits kennen. An das erstere erinnert die breite Behandlung, die nicht sehr ins einzelne geht, aber die Formen kräftig herausmodelliert. Dem eigentümlich »Blinzelnden« der Augen, durch das hochgezogene untere Lid bewirkt, sind wir schon bei dem Heinrich Werl begegnet. Ungewöhnlich für den Meister ist die Lichtführung, indem die vordere Seite des Gesichts im Halbschatten liegt und der Wangenkontur der abgewandten Seite sich hell vom Grunde absetzt. Jan van Eyck liebt es, seine Portraitköpfe so zu beleuchten. Auch darin erinnert dieses Bildnis an den Mann mit den Nelken. Alles in allem ist es ein etwas grobes, aber tüchtiges und charaktervolles Werk, zu charaktervoll für eine Kopie. Gewisse Ungeschicklichkeiten und Derbheiten sind dem Meister bei seinen flüchtigeren Arbeiten nicht fremd.

Auf dem breiten rings umlaufenden Rand wiederholt sich viermal die Devise: »Bien faire Daint« (Doint liest der Katalog). Sicher sind diese rohen gotischen Buchstaben einer späteren verständnislosen Auffrischung auf Rechnung zu setzen. Wenigstens lässt sich unter dem braunen Grund, auf dem die goldenen Lettern stehen, an einigen Stellen eine grüne Farbfläche erkennen.

Sehr viel schwächer als dieses Bildnis ist sein weiblicher Widerpart. Eine stattliche Dame, deren Wangen und Kinn das Vierziger-Fett angenehm gerundet hat. Der Mund ist gerade, fest geschlossen, die Nase fein und lang. Sehr individuell sind die Augen, sie schielen; das rechte blickt geradeaus, das linke, über das der hohe Augendeckel schwer herabhängt, ist einwärts gewandt. Mit drei Stecknadeln ist ein steifes weifses Linnen auf dem Kopf befestigt und steht an den Seiten desselben mit zwei breiten Flügeln ab. Weifses Pelzwerk umsäumt den roten Mantel am Kragen und den Ärmeln. Am Hals ein breites Perlenband und Ringe an den Fingern. Die übereinandergelegten Hände ruhen auf dem Bildrand, nur die Rechte ist sichtbar. Oben links das Wappen der Familie Pacy, auf dem Rand dieselbe Devise wie bei dem männlichen Portrait.

Obwohl Pendants, sind die beiden Bildnisse doch in verschiedenem Mafsstab gehalten, die Frau ist wesentlich kleiner. Störend fällt das besonders bei ihrer Hand auf, die, schon an und für sich aufser Proportion, kaum die Hälfte der männlichen erreicht. Aufserdem fehlt der Zeichnung hier wie im Gesicht jede feinere Empfindung, während die Modellierung, obwohl etwas verblasen, nicht wirkungslos ist. Sicher reicht das Bild an Qualität auch an die geringeren Arbeiten des Meisters nicht heran, aber

die Qualität bietet für Zuschreibungen keinen zweifellosen Anhalt. Die stilistischen Merkmale sprechen nicht gegen ihn.

Auf der abgeschrägten unteren Leiste des alten gotischen Rahmens steht bei dem männlichen Portrait A° 1425 les armes du jehan barrat, bei dem weiblichen A° 1425 les armes de jehenne cambré. Betrachtet man die Bildfläche von der Seite, so erkennt man unter der Malerei die Zeichnung von Wappen. Diese Wappen stimmen nach dem Katalog in der That mit den Unterschriften überein.

Der improvisierte Charakter der Malerei, die ohne Grundierung unmittelbar auf die alten Wappentafeln gesetzt wurde, ist wohl zu nicht geringem Teile Schuld an der flüchtigen und ungleichmäfsigen Behandlung der Bilder.

KOPIEN

Eine erhebliche Anzahl von Kopien erzählt von der Beliebtheit, deren sich die Werke unseres Meisters erfreuten. Soweit solche auf vorhandene Originale zurückgingen, wurden sie bei Besprechung dieser letzteren erwähnt. Am meisten hatte zweifellos das Mittelbild des Mérodeschen Triptychons gezogen. Es wurde in Ölfarbe, mit der Feder, als Relief wiederholt und variiert. Treue Kopien haben wir ferner von der Frankfurter Madonna, dem gekreuzigten Schächer und dem Bild im Löwener Rathaus. Ihnen ist noch der Tod der Maria in London anzuschliefsen, obwohl die beiden kleinen Bilder in Prag und Berlin mit ihrer nach Goes hinschielenden Formgebung als reine Kopien nicht gelten können. In diese Kategorie gehören endlich noch die Zeichnungen nach der Veronika in Frankfurt und nach der Magdalena auf der Berliner Kreuzigung. Die Darstellungen der Dreifaltigkeit in Löwen und in der Ermitage und die Madonna ebenda sind, wenn auch nicht einfach abgeschrieben, so doch in ihren Motiven wiederholt worden.

Von weit überwiegendem Interesse für uns sind aber jene Kopien, in denen sich das Andenken an verschollene Originalwerke des Meisters herübergerettet hat. Hier ist in erster Linie wieder das Triptychon in der Royal Institution zu Liverpool zu nennen. Da wir in der Frankfurter Tafel noch ein Fragment des Originalwerkes besitzen, erscheint jeder Zweifel daran ausgeschlossen, dass das Triptychon wirklich eine Schöpfung des Meisters von Flémalle wiedergiebt. In gleich günstiger Lage befinden wir uns anderen Kopien gegenüber nicht. Indes sind die Stileigentümlichkeiten unseres Meisters hinreichend scharf ausgeprägt, um auch einer verflachenden Kopistenhand standzuhalten.

Das trifft vor allem bei zwei Bildern der Berliner Galerie zu. Erst vor kurzem ist das eine als Geschenk eines englischen Sammlers hierhergekommen und hat seinen Platz unter den Kuriositäten der Depoträume gefunden. Es ist auf Leinwand gemalt und misst 1,76 m im Quadrat, die Figuren sind nahezu lebensgrofs. Dargestellt ist *Die Rache der Tomyris.* In der Mitte steht die noch jugendliche Massagetenkönigin, mit der Rechten rafft sie ihr reiches Gewand empor, mit der Linken fasst sie das gekrönte Haupt des Cyrus beim Schopf, um es in eine blutgefüllte persische Vase zu tauchen, die ihr eine Dienerin entgegenhält. Links von ihr und zum gröfsten Teil von ihr verdeckt liegt über den kleingemusterten Steinboden hingestreckt der Leichnam des Enthaupteten. Seine Hände sind gefesselt und aus dem Halsstummel fliefst das warme Blut, das ein zottiger Pinscher gierig aufleckt; weiter zurück steht der Henker, eine breitschulterige Gestalt in reichem Kostüm. Mit aufserordentlich süffisantem Ausdruck des bartlosen fetten Gesichtes schiebt er das kurze breite, ganz nach antikem Muster

geformte Schwert in die Scheide. Mehr im Hintergrund stehen noch zwei Figuren, die an der Handlung nicht beteiligt sind, links ein bärtiger Mann mit spitzem hohem Turban, rechts eine junge Frau, für eine Dienerin zu reich gekleidet, die einen kleinen weifsen Hund auf dem Arm hält. Vor der mit Glasmalereien geschmückten Rückwand erheben sich fünf Säulen, deren Kapitelle Reliefscenen aus der biblischen Ge-



Kopie nach dem Meister von Flémalle
Die Rache der Tomyris
In der K. Gemälde-Galerie zu Berlin

schichte — erkennbar ist die Vertreibung aus dem Paradies und der Transport der Riesentraube — tragen. Es wäre interessant, die Quelle zu kennen, aus der der Maler den Gegenstand geschöpft. Denn mit Herodots Erzählung stimmt die Darstellung nur zur Hälfte. Dort wird Cyrus in der Schlacht von den Massageten erschlagen. Auch das wehmütig lächelnde Antlitz der Königin passt schlecht zu den shakespearehaften Worten, mit denen sie das Haupt des blutdürstigen Mörders ihres Sohnes im Blut ersäuft. Nicht minder interessant wäre es, etwas über die Bestimmung des Gemäldes

zu wissen. Nach der Gröfse und dem heidnischen Stoff schliefst es sich am nächsten den beliebten Rathausbildern an. Wenn es auch aus dem Charakter jener Illustrationen unwandelbarer Gerechtigkeitsliebe herausfällt, so fehlt ihm doch nicht der moralische Hintergrund: Vergeltung für eine treulose That.

Der Verfertiger dieser Kopie war kein Maler von Bedeutung. Auf seine Rechnung ist wohl der schwächliche Ausdruck der Tomyris zu setzen, während anderes, wie die Bewegung des Henkers und das schmerzvolle Antlitz des Cyrus noch immer einen grofsartigen Zug bewahrt hat. Vor allem deutlich spricht aber noch aus den Nebendingen die Art des Flémallers. Die Raumbehandlung ist derjenigen auf dem Vermählungsbild im Pradomuseum durchaus analog. Auf ihn deuten die mannigfaltigen orientalischen Kopfbedeckungen und das reiche Goldornament der Gewänder. Der Mantel der Tomyris, ihre Ärmel, der Halssaum zeigen breite Streifen, deren Verzierung durch sinnlos aneinandergereihte Ziffern und griechische und römische Buchstaben gebildet ist. Auch die Zusammenstellung der Farben, die hier freilich ihre Intensität und die Helldunkelbehandlung, die ihre Feinheit verloren haben, sind für unseren Meister charakteristisch. Eine Federzeichnung, die dieses Bild wiedergiebt, befindet sich im Berliner Kupferstichkabinet (Nr. 1975). Hier ist jeder Anklang an die Stileigentümlichkeiten unseres Meisters verschwunden, wie denn auch die Technik das künstlerisch wertlose Blatt in eine spätere Zeit verweist.

Eine Kopie, die mit dem Anspruch eines selbständigen Kunstwerkes auftritt, ist *Die Anbetung der Könige*, Nr. 538, die aus der Sammlung Solly in die Berliner Galerie kam. Eichenholz, h. 0,49, br. 0,41. Unter dem Dache einer roh gezimmerten Hütte sitzt zur Rechten Maria auf weichen Polstern. Ein weiter blauer Mantel umhüllt sie und bedeckt zum Teil auch das fein gekrauste weifse Kopftuch. Auf ihrem Schofs hält sie das dicke, kurzhalsige und pausbäckige Kind, dessen Händchen der älteste König mit inniger Gebärde an die Lippen führt. Wie dieser, hat sich auch der zweite König auf die Kniee niedergelassen und übergiebt dem in der Mitte stehenden Joseph das schöne gotische Reliquiar, um nun gleichfalls dem Knäblein huldigen zu können. Hinter ihm steht der Mohrenkönig, in der Rechten ein Geschenk haltend, während er mit der Linken etwas unbeholfen an seinen Turban greift. Durch das Sparrenwerk blickt man auf eine weite Hügellandschaft, die knapp unter dem oberen Bildrand abschliefst. Gelbe Kornfelder wechseln mit braungrünen Wiesenflächen. Auf einem geschlängelten Weg jagt ein Schimmelreiter dem Hintergrund zu.

Diese Landschaftsformen, der übermäfsig hohe Horizont, erinnern lebhaft an den Hintergrund auf der Geburt Christi zu Dijon. Vieles andere noch weist auf denselben Meister. Joseph zeigt den stets wiederkehrenden Typus; er trägt ein braunes Gewand und blauen Turban, wie aut dem Mérodeschen Triptychon. Das scharf geschnittene Profil des zweiten Königs mit Schnurr- und Knebelbart findet sich bei einem der Freier auf dem Madrider Verlobungsbilde. Dem reichlich drapierten Kopftuch der Madonna mit dem fein gekräuselten Saum, dem gestreiften durchsichtigen Gewebe, das sich über den Schofs des Kindes legt, dem edelsteingeschmückten Mantelsaum, dem Buchstabenornament auf den breiten Horizontalstreifen des Brokatgewandes, der Verwendung von braun lasiertem Pinselgold sind wir wiederholt begegnet. Ein Original des Flémallers in dem Bilde zu sehen, verbietet sich dennoch. Einzelne Kopftypen sind fremdartig, die Zeichnung ist zu wenig bestimmt und energisch, die Modellierung flacher, das Inkarnat gleichmäfsig braunrötlich, ohne die starken Gegensätze weifsen Lichtes und grauer Schatten; die Farben, obwohl in ihrer Zusammensetzung charak-

teristisch genug, verraten ein anderes koloristisches Empfinden, an Stelle der quattrocentistischen Schönfarbigkeit tritt eine mehr tonige Behandlung, wie sie in dieser Weise erst das XVI Jahrhundert kennt. Immerhin ragt der Stil über gewöhnliche Kopistenarbeit hinaus. Nicht eine Verwässerung und Verflachung des Originales giebt es, sondern eine Umstimmung in die Tonart einer neuen Individualität. Es ist die Kopie eines Künstlers. Wer war dieser Künstler?

Das Bild hat in der Litteratur wiederholt eine gewisse Rolle gespielt. Zuerst findet es sich in deutschen kunsthistorischen Schriften aus der Mitte des Jahrhunderts erwähnt, da man mit ebenso grofsem als blindem Eifer die Maler der zahlreichen anonymen altniederländischen Bilder aus den Reihen der Kupferstecher und Formschneider auszuheben suchte. Für die Anbetung der Könige war die Wahl auf den Meister mit dem Weberschiffchen gefallen. Uns interessiert hierbei nur, dass Passavant, von Waagen darin allerdings widersprochen, auch das Doppelbild in Madrid auf denselben Namen tauft. Scheibler, der dann in seiner grundlegenden Schrift über die anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule die beiden Bilder bespricht, hält es für möglich, dass sie von derselben Hand wären, wobei er freilich den altertümlicheren Charakter des Madrider Gemäldes hervorhebt. Wichtig aber ist vor allem, dass er die Anbetung der Könige der Berliner Galerie mit einem neuen Meister, dem Jacob Cornelisz von Amsterdam, in Verbindung bringt. Ihn auf dem Wege zu begleiten, der zu diesem Resultate führt, ist mir allerdings unmöglich. Im Museo civico zu Verona befindet sich ein Bild von ganz übereinstimmender Komposition, aber mehr überhöht und oben abgerundet und mit einer völlig abweichenden Landschaft. Scheibler, der den Amsterdamer Meister trefflich kennt und ihm als Erster im III Jahrgang dieser Zeitschrift eine Studie gewidmet hat, schreibt ihm nun mit Bestimmtheit dieses Werk zu. Auf Grund dieser Zuschreibung erst hat er auch das Berliner Bild mit Jacob Cornelisz in Beziehung gesetzt; er fügt hinzu »möglich ist ja, dass Oostsanen bei dem Bilde von Verona die Komposition eines früheren Meisters benutzt hat, welche im Berliner vorliegen könnte, doch fragt sich, ob dasselbe nicht eher auf ein noch besseres und älteres Original zurückgeht«. Mir war das Veroneser Exemplar bei wiederholter Besichtigung, und trotzdem ich Scheiblers Ansicht kannte, nur als ziemlich schwächliche Kopistenleistung aus dem Anfang des XVI Jahrhunderts erschienen, ohne erkennbaren Zusammenhang mit Jacob Cornelisz; die phantastisch aufgebaute Landschaft mit den Felsenthoren und turmreichen Burgen machte mir selbst den holländischen Ursprung zweifelhaft. In dem Kolorit, den Typen und der Formengebung wirkt das Original des Flémaller Meisters noch deutlich nach, in dem Kopf der Madonna sogar deutlicher als bei dem Berliner Bild. Für dieses letztere nun möchte ich freilich Scheiblers Attribution festhalten, ja noch um einen Schritt weiter gehen und es für den Meister selbst in Anspruch nehmen. Dazu erscheint es mir nicht nur gut genug, sondern im Hinblick darauf, dass es eine Kopie ist, auch hinreichend charakteristisch. Ein zweifelloses, 1520 datiertes, bisher unbekanntes Werk des Amsterdamers, das sich für kurze Zeit im Berliner Museum befand, ebenfalls die Anbetung der Könige darstellend, bot das günstigste Vergleichsmaterial. Namentlich das Kind mit dem grofsen, tief in den Schultern liegenden Kopf und den blöd glotzenden Augen, dann der Kopf des vordersten Königs zeigten eine schlagende Übereinstimmung. Die Zeichnung der Hände und der braunrötliche Fleischton sprechen ebenso für Jacob Cornelisz wie das Blaugrün des Gewandes der Maria.

Eine wertlose Kopie mit umgestellter Komposition und einigen Füllfiguren findet sich bei Mr. René de la Faille in Antwerpen; auf welche Vorlage sie zurück-

geht, dürfte kaum zu bestimmen sein. — Eine sorgfältige Federzeichnung des Berliner Kupferstichkabinets schliefst sich treu an das Bild der Berliner Galerie an. Sie war die unschuldige Ursache, dass Waagen und Passavant auf den Meister von Zwolle verfielen. —

In der Galerie Weber zu Hamburg hängt als Nr. 16 eine grofse Tafel (Eichenholz, hoch 0,801, breit 0,69) mit der *Messe des hl. Gregor*[1]). Man blickt in einen kapellenartigen Raum, dessen Rückwand der Altar mit reliefgeschmücktem Aufsatz einnimmt. Über dem Kelch, der auf der weifsen Tischdecke steht, erscheint der Heiland in ganzer Figur, nackt, die Wundmale weisend. Er ist umgeben von den Marterwerkzeugen, dem Schweifstuch, dem Haupte des Judas, die vor dem Goldgrund der Kapellenwand schweben. Am Fufs des Altars kniet, die Hände ob des Wunders staunend ausgebreitet, der Heilige im päpstlichen Ornat. Er ist vom Rücken gesehen und zeigt den Kopf in verlorenem Profil, wie der weifsgekleidete administrierende Priester, der zur Rechten kniet. Links kniet, von dem Vorgang ziemlich unberührt, ein Kardinal in Hut und Mantel, die weifsen Handschuhe in den gefalteten Händen — wohl der Stifter des Bildes; seine scharfen Züge erinnern an die Bildnisse Dantes. Seitlich wird das Tonnengewölbe durch Onyxsäulen gestützt, zwischen denen linker Hand Stufen in den Kirchenraum hinabführen.



Kopie nach dem Meister von Flémalle
Die Messe des hl. Gregor
In der Sammlung Weber zu Hamburg

Woermann reiht das Gemälde in seinem Katalog der Weberschen Sammlung unter dem Titel »Niederländische Schule um 1500« ein und fügt in der Anmerkung bei: »Den Namen des Dirk Bouts, den das Bild eine Zeit lang geführt, kann es nicht behaupten; doch ist es ein gutes Bild, welches den Ausläufern der van Eyckschen Schule angehört«. Es gehört vielmehr deren Anfängen an. Am augenfälligsten erinnert an den Flémaller Christus auf dem Altare. Es ist derselbe Typus des mit den Wunden gezeichneten Erlösers, wie wir ihn von den verschiedenen Trinitätsdarstellungen her kennen. Das Antlitz zeigt die gleichen leidensvollen Züge. Nicht

[1]) Herr Konsul P. Weber war so freundlich, mir das Bild, auf das mich Herr Dr. Friedländer hingewiesen und das Herr Dr. Goldschmidt für mich photographiert hatte, für mehrere Tage ins Berliner Museum zu senden.

so im einzelnen nachweisbar sind die Beziehungen bei den drei vor dem Altar knieenden Figuren. Immerhin klingt auch hier die Vorliebe des Meisters, seine Figuren vom Rücken, die Köpfe im verlorenen Profil zu zeigen, deutlich nach, die Anordnung des Mönchsgewandes hat überdies Motive, die ähnlich bei der weifsgekleideten jugendlichen Gestalt auf der Vermählung in Madrid wiederkehren. Die originelle Raumgestaltung mit dem Blick in das Kirchenschiff, die reliefgeschmückten Säulenkapitelle (Anbetung der Könige), die gemalten Fensterscheiben mit Darstellungen aus der Passionsgeschichte, das Handtuch an der Wand, das einen mehrfach abgestuften Schatten wirft, sind weitere auf unseren Meisterdeutende Indizien. Für ihn selbst ist aber die Ausführung durchgehends zu schwach, vor allem zu zahm und charakterlos. Der Bewegung fehlt es an Energie, der Zeichnung an Bestimmtheit, das Detail ist zu reizlos in der Behandlung, das Kolorit trüb und schwer, ohne Farbenfreude. Solche Schwächen, die mit den Vorzügen und der Eigenart der Komposition unvereinbar erscheinen, schliefsen aber auch die Annahme eines selbständigen Nachfolgers des Flémaller Meisters aus. Bei einer Kopistenarbeit verliert dieser Gegensatz das Fremdartige. —

Mit einiger Reserve mag hier noch ein kleines *Madonnenbild* der Turiner Pinakothek (Nr. 359) genannt werden. Die Bezeichnung als Petrus Cristus hat sich aus dem italienischen Galeriekatalog in die deutsche Ausgabe von Crowe und Cavalcaselles Geschichte der altniederländischen Malerei verirrt und von da ihren Weg weiter gefunden. Sie entbehrt jeder Begründung. Die Malerei gehört überhaupt nicht mehr dem XV Jahrhundert an; die weiche, mehr tonige als schönfarbige Behandlung, die flüssige Technik weisen deutlich in den Beginn des folgenden Jahrhunderts. Aus dem Typus des unerfreulichen, idiotisch dreinsehenden Kindes, der Zeichnung der Hände möchte man sogar auf einen bestimmten Urheber, den sogenannten Meister des hl. Ägidius schliefsen. Das ist indes eine nebensächlichere Frage, da das Bild aller Wahrscheinlichkeit nach nur die Kopie eines wesentlich früheren Werkes ist. Alles darin mutet altertümlich, quattrocentistisch an. Maria sitzt im Vordergrund eines weiten Gemaches, dessen Steinmosaikboden bis zu ihrer Schulterhöhe ansteigt. Auf dem rechten Knie liegt ein aufgeschlagenes Buch, in dem sie blättert, auf dem linken hält sie das Kind, das mit seinen Händchen einen Gimpel verarbeitet. Die Ausstattung des Raumes, Stollenschränkchen, Lehnstuhl, Himmelbett und Kronleuchter, ist streng gotisch. Auf den eisernen Feuerböcken im Kamin liegen brennende Scheite, vor denen sich ein Äffchen wärmt. Durch das geöffnete Fenster sieht man eine turmreiche Stadt mit belebten Strafsen. Unverkennbar ist der eyckische Charakter der ganzen Komposition. Nichts erinnert aber an die dürftige magere Art des Petrus Cristus, während von dem lieblich geneigten Madonnenantlitz mit dem voll auf die Schulter strömenden Haar bis zu dem Kupferstich des hl. Christophorus an der Wand (vergl. die Wiederholung des Mérodebildes in belgischem Privatbesitz) zahlreiche Anklänge an den Meister von Flémalle sich vernehmen lassen.

Wenn in diesem Zusammenhang noch ein bisher ziemlich unbeachtetes Bild erwähnt wird, so geschieht es mehr, um das interessante Werk in das Licht der Froschung zu rücken, als weil es zweifellos hier zuständig wäre. Es befindet sich in der Akademie zu Venedig (Nr. 192, 0,78 m hoch, 0,31 m breit) und stellt die *hl. Katharina* dar, die in einer gotischen Nische steht. Unter ihrem Fufs krümmt sich eine kleine männliche Gestalt mit Schwert und turbanartiger Kopfbedeckung. In der von dem weitfaltigen Mantel verdeckten Linken hält sie ein Buch, in der Rechten einen Ring. Der goldene Scheibennimbus trägt in erhabenen Buchstaben die Inschrift

SAHCTA·KATERIHA. Die Tondi in den oberen Ecken enthalten fein ausgeführte Ritterfigürchen, die wie verwundet rückwärts umsinken.

Mir erschien bei einer freilich flüchtigen Betrachtung das Bild wie eine Kopie nach dem Flémaller. Auch W. Bode wurde an den Meister erinnert. Im einzelnen nachzuweisen, worauf sich diese Empfindung gründet, hält schwer. Am meisten in seinem Charakter ist die Faltengebung, ferner der orientalisch aufgeputzte Böse. Ganz allgemein an ihn gemahnt auch der Typus der Heiligen. Eine nachträgliche Austüpfelung hat freilich das Gesicht sehr charakterlos gemacht. Die Tafel scheint aus Tannenholz zu sein, der Maler war also vermutlich in Oberdeutschland zu Hause. Als Oberdeutschen bestimmte ihn auch Dr. Th. von Frimmel in einem Artikel der Wiener Zeitung, der mir leider nicht bekannt wurde.

Herr G. Ludwig in Venedig, dem ich diese Angaben verdanke, teilt mir mit, dass er im Museo Correr als Pendant zu dem Bilde eine hl. Barbara entdeckte. Die Tafel befindet sich in verwahrlostem Zustand. Nach einer freundlichst zur Verfügung gestellten Photographie ist auch hier ein allgemeiner Anklang an niederländische Art nicht zu verkennen, wenn schon eine unmittelbare Beziehung zu dem Flémaller noch weniger deutlich erscheint.



Kopie nach dem Meister von Flémalle
Die hl. Katharina
In der Akademie zu Venedig

SCHULBILDER

Von einer eigentlichen Schule kann man hier so wenig sprechen, wie bei Jan van Eyck. Nur einige wenige Bilder verraten einen unmittelbaren Zusammenhang ihres Autors mit unserem Meister. Wo sonst sein Einfluss bemerkbar wird, lässt er sich fast immer auf bestimmte Werke zurückführen. Dieser Einfluss war, wie wir sahen, kein unerheblicher. Er war mächtig genug, um seine Spuren in Werken des Hugo van der Goes zurückzulassen,

und gleichzeitig strahlte er nach den verschiedensten Richtungen hin aus. Wir sind ihm wiederholt auf flandrisch-brabantischem Boden begegnet, und es ist nicht unwahrscheinlich, dafs er auch auf deutsche Meister gewirkt hat. Der Urheber der beiden Flügelbilder der Berliner Galerie (Nr. 1205 und 1206) wurde schon oben genannt. Vielleicht darf hier auch auf den Rottweiler Maler Conrad Witz hingewiesen werden, dessen merkwürdige Bilder sich in Genf, Basel und Strafsburg befinden. In dem nachdrücklichen Naturalismus, in der grofsen plastischen Wirkung, zu der er seine Bilder durch Anwendung kräftiger Schlagschatten bringt, hat er mit dem Flémaller Meister Berührungspunkte, die kaum ohne persönliche Beziehung zu erklären sind.[1])

Nicht oder nicht nur in einzelnen Motiven, sondern in der ganzen Art der Formauffassung hängen mit unserem Meister drei Bilder eines anonymen Niederländers zusammen. Sie gehören, wie auch die gleichen Mafse (0,57 hoch, 0,52 breit) beweisen, zu einer Folge. Der Zufall hat sie wieder in Berlin zusammengeführt. Zwei davon befinden sich in den Königlichen Museen, das dritte in der Sammlung Hainauer. Etwa wie Petrus Cristus zu Jan van Eyck, so steht zu dem Flémaller Meister der Schöpfer dieser Werke. Die beiden Tafeln der Berliner Galerie tragen die Nummern 527 und 542. *Die Begegnung von Maria und Elisabeth* ist auf der letzteren dargestellt. Auf blumiger Wiese begrüfsen sich die beiden Frauen, indem sie sich gegenseitig die rechte Hand auf den gesegneten Leib legen. Dabei fasst Maria zierlich mit der anderen Hand den Saum ihres Mantels, während Elisabeth die Linke staunend erhebt. Ein Strahlennimbus umgiebt ihre Häupter. Die Erfindung dieser Gruppe mit der feinen ausdrucksvollen Sprache der Mienen und Gebärden ist nicht des Künstlers Eigentum. Er hat sie mit geringen Veränderungen Roger van der Weyden entlehnt. Zweimal hat dieser den Gegenstand behandelt, einmal auf einem Bild, das sich in der Sammlung Speck-Sternburg in Lützschena bei Leipzig befindet, das andere Mal auf einem Diptychon der Turiner Galerie. Der zweite Flügel dieses letzteren zeigt den knieenden Stifter, mit gefalteten Händen, nach rechts gewendet. In derselben Stellung sehen wir den Donator auch auf der Berliner Tafel, nur ist er hier der Hauptkomposition in wenig glücklicher Weise, ganz äufserlich angehängt. Er kniet links vorn in schwarzer Tracht, das Haupt mit dem grauen Haarkranz aufwärts gerichtet. In den erhobenen, anbetend zusammengefügten Händen hält er den Abtstab, unter dessen Krümme das Schweifstüchlein hängt. Vor ihm am Boden die juwelengeschmückte infulierte Mitra, an einem Baumstamm hinter ihm das geviertete Wappenschild (Platz 1 und 4 zeigt eine goldene Krone auf Silber, Platz 2 und 3 auf blauem Grund einen goldenen Schrägbalken mit drei blauen Rosetten — das Wappen der vlämischen Familie van den Beckere). In dem stattlichen Bauwerk im Hintergrund, an das sich eine gotische Kirche anschliefst und das von Festungstürmen und Wassergräben umgeben ist, hat man wohl das Konterfei der Residenz des Stifters zu sehen. Die Landschaft steigt hoch hinauf, bis nahezu an den Bildrand, noch höher als die Köpfe der Hauptpersonen. Nur ein schmaler Streifen weifsblauen Himmels bleibt sichtbar. Es ist Frühling, der Wiesenteppich ist mit Blumen durchwirkt, die Bäume fangen an sich zu belauben, die Sträucher stehen in Blüte.

---

[1]) Dafs eine Darstellung des Flémallers wahrscheinlich von dem Stecher E. S. benutzt wurde, fand bei Gelegenheit des Löwener Bildes Erwähnung. Nachträglich macht mich Herr Prof. Max Lehrs darauf aufmerksam, dass auch der Bandrollenmeister in seinem Stich P. 20 den Johannes aus dem Werlaltar entlehnt hat. Hier ist die Übereinstimmung schlagend.

Eine ganz ähnliche Anordnung zeigt der landschaftliche Hintergrund auf dem zweiten Bild. Nur herrscht hier Herbststimmung, der Rasen ist bräunlich kahl, das Laub vergilbt, die Weiden strecken ihr nacktes Gezweig in die Luft. Reisige ziehen des Weges, vor einer Schenke an der Landstrafse halten geharnischte Reiter. Im Vordergrund geht die *Anbetung der Könige* vor sich. Die Darstellung ist einfach, etwas unbeholfen, auf ihre notwendigsten Elemente beschränkt. Unter dem roh gezimmerten Strohdach, von dessen Giebel der Stern herniederstrahlt, sitzt Maria. Auf dem Schofs hält sie das Kind, dem der älteste König knieend das Händchen küsst. Weiter rechts stehen die beiden anderen Könige, der jüngste, ein Milchgesicht, in der eleganten Tracht vom Hofe Karls des Kühnen. Joseph, ganz links, begrüfst mit einer verlegenen Gebärde den hohen Besuch. Trotz des kahlen Scheitels hat er ein auffallend jugendliches Gesicht mit rosigem Teint. Maria und das Kind sind durch goldene Strahlennimben ausgezeichnet.

Zahlreich und unverkennbar sind die Anklänge an den Flémaller Meister. Am deutlichsten in den weiblichen Typen. Die Maria auf der Begegnung erinnert auch in der Anordnung des glatt gescheitelten Haares, das in einer vollen Welle vom Ohre weggestaut (nicht dahintergestrichen), sich dann in reichen Locken über die Schulter ausbreitet, an die Bilder in Petersburg und Dijon. Das feine Oval, die lange leicht gebogene Nase kehren hier wieder, diese letztere hat jetzt freilich ihre vornehme Schlankheit verloren, sie ist breit und fleischig geworden. Diese »Schafsnase« wird geradezu das Hauptkennzeichen des Künstlers. Auch die Männer haben sie, deren Typen sonst ziemlich selbständig erscheinen. Verwandt sind die schlanken Hände, deren etwas roh gegliederten Fingern freilich die ausdrucksvolle Beweglichkeit fehlt. Zu nennen sind ferner die reichen in wirklichem Gold ausgeführten Gewandsäume, gewisse Farbenverbindungen, wie das Violett des Gewandes und Blau der Kapuze beim Joseph, Grün und Ziegelrot beim zweiten König. Der hohe Horizont findet sich ebenso auf der Geburt des Kindes in Dijon und hier und sonst der gleiche landschaftliche Charakter mit den sich überschneidenden Hügeln, an deren Fufs sich Wege hinschlängeln.

Das Beste hat der Künstler dieses Bildes freilich seinem Meister nicht abgesehen, die temperamentvolle Aktion, das frische Kolorit und die Beherrschung des Helldunkels. Er ist ein Maler von guter Schulung, aber schwacher Begabung. Seine Komposition ist einfach, schablonenhaft, die Bewegung der Figuren lahm. Über eine schülerhafte Unbeholfenheit kommt er nicht hinaus. Ohne grofse Kraft sind die Farben gut zusammengestimmt in einem zarten blonden Ton. Sehr klar ist die Karnation und von sorgfältigst vertriebenem Farbenauftrag. Im Landschaftsbild bringt er einfache wahre Motive und sucht die Stimmung verschiedener Jahreszeiten zu wecken.

Am sinnfälligsten wird die Abhängigkeit vom Flémaller Meister in dem Bilde der Sammlung Hainauer. Dargestellt ist die *Tempelrepräsentation.* Die Anordnung der zur Bildfläche grofsen Figuren ist wieder ganz symmetrisch. In der Mitte eines vorn offenen Rundtempels sieht man einen Altar, über dem Maria das Kind dem Hohenpriester hinreicht. Sie steht links ganz in Blau gekleidet mit weifsem Kopftuch; über ihre Hände fällt ein schleierartiges gestreiftes Gewebe. Ihr gegenüber der Hohepriester in grauem Gewand, dessen Halsausschnitt eine juwelengeschmückte Borte umsäumt, mit weifslockigem Bart und Haar. Er hält dem Kind ein grünes goldgestreiftes Tuch entgegen. Hinter Maria steht Joseph — in Tracht und Zügen mit demjenigen der Anbetung übereinstimmend — und eine Frau. Auf der Seite des Priesters sieht man zwei Frauen, die vordere jüngere halb abgewandt in reicher Tracht

mit Wulstmütze, die ältere mit einem blau und goldgestreiften Turban, von dem aus ein Schleier ihr Kinn umspannt. In der Mitte hinter dem Altar steht eine jugendliche Frauengestalt ganz in Rot mit freiwallendem Haar — dem Madonnentypus des Flémallers aus dem Gesicht geschnitten. Wie die übrigen Frauen, hält sie eine Kerze in der Hand und ein Körbchen mit Tauben. Rote Porphyrsäulen tragen das graue Tempelgewölbe. Die skulptierten Kapitelle zeigen Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte; in den nischenartigen Zwickeln zwischen den Rundbogen knieen geharnischte Ritter; die Fenster der Rückwand sind mit Glasmalerei geschmückt. Bis auf Einzelheiten hat hier der sonderbare Rundbau des Vermählungsbildes im Pradomuseum zum Muster gedient. Auch hier spriefsen blühende Kräuter im Vordergrund, und die Landschaft zu den Seiten ist nur leicht angedeutet.

Von den eigentlich malerischen Qualitäten seiner Vorbilder bleibt der Künstler aber unberührt. Er hat keine Raumempfindung. Die Figuren stehen eng gedrängt symmetrisch aneinandergereiht. Auch für die Wirkung des Lichts im geschlossenen Raume ist er blind. Die gleiche Schönfarbigkeit, derselbe blonde Ton herrscht wie auf den beiden Freilichtbildern.

Die Hainauersche Tafel stammt aus der Sammlung Beurnonville, wohin sie aus dem Besitz des Herzogs von Parma gelangt war. Die Bilder der Berliner Galerie wurden mit der Sammlung Solly erworben.

SCHLUSS

Wenn Bilder auf falsche Namen getauft werden, pflegt meist in dem Irrtum ein System zu sein, das für die Charakteristik nicht wertlos ist. Abgesehen freilich von der unzurechnungsfähigen Willkür dilettantischer Katalogfabrikanten und eingebildeter Sammler. In unserem Falle ist es nicht immer leicht, die leitenden Gesichtspunkte zu erraten. Die Urteile der Kenner führen kaum weniger weit auseinander als die Laune der Liebhaber.

Passavant, der erste unter den modernen Forschern, die sich mit den hierher gehörigen Gemälden beschäftigt haben, schreibt den Werlaltar einem Schüler des alten Hubert van Eyck zu, aber schon das Verlobungsbild (im Pradomuseum) giebt er einem Niederdeutschen aus dem Ende des XV Jahrhunderts, dem sonst nur als Kupferstecher bekannten Meister von Zwolle. Der Widersinn dieser Bestimmung erklärt sich, wenn man bedenkt, dass Waagen als einziges sicheres Bild des genannten Meisters die Anbetung der Könige im Berliner Museum hingestellt hatte, in der wir eine wahrscheinlich auf Jacob Cornelisz zurückzuführende Kopie nach dem Flémaller erkannten. Weniger motivierbar ist seine Benennung der zur Vermählung gehörigen Verkündigung als deutsche Schule aus dem letzten Drittel des XV Jahrhunderts. Mit den beiden Werken, die Passavant aufserdem noch nennt, dem Altar von Flémalle und dem Christus am Kreuz in der Berliner Galerie, bedenkt er endlich den angeblichen, 1529 gestorbenen Roger van der Weyden den Jüngeren. Durch die Aufstellung dieses Künstlers, die einen Irrtum van Manders weiterspann und komplizierte, wurde ebenso wie der unsichere Blick Passavants, auch der klarere Waagens in seltsamer Weise getrübt. Man schrieb ihm nicht nur späte Kopien und Nachahmungen nach dem wahren Roger zu, sondern sogar ein vermutlich frühes Hauptbild dieses Letzteren, die Kreuzabnahme im Escorial. So unverständlich es ist, wie man dieses Werk einem Maler zutrauen konnte, der noch mindestens mit der Hälfte seiner Thätigkeit in das XVI Jahrhundert hineingeragt hätte, so begreiflich wird eben dadurch, wie man dasselbe mit Bildern des Flémaller Meisters thun konnte.

Waagen hat von unserem Meister mehr, er hat aber kaum besser gesehen. Auch nach ihm ist der Werlaltar von einem guten Eyck-Schüler, die Vermählung dagegen von einem dem Meister von Zwolle weit überlegenen Niederländer. Für die Qualität des Bildes hatte er ein sichereres Auge, es entging ihm aber die Stilverwandtschaft mit der Berliner Epiphanie. Näher trifft seine Bezeichnung bei der Madrider Verkündigung als späte Schule der Eyck. Den Altar von Flémalle hält er für ein spätes Werk des älteren Roger, die Liverpooler Kopie für eine frühe Arbeit des jüngeren und die beiden Flügel der Ermitage schreibt er einem verspäteten Nachfolger Rogers (welches?) von um 1500 zu. Beim Tod der Maria in London aber stimmt er der alten Taufe auf Martin Schongauer bei. Er nennt ihn das früheste und zugleich schönste Gemälde des Kolmarers, das freilich »noch sehr viel von dem älteren Roger van der Weyden hat«.

Auch Crowe und Cavalcaselle billigen dieses Urteil (ebenso wie Lübke), während sie sonst ziemlich abweichende, merkwürdig tastende Meinungen aussprechen. Im Werlaltar erkennen sie die Schule der Eyck, werden speciell aber an Petrus Cristus und die rheinische Schule erinnert. Die Madrider Verkündigung dagegen geben sie neben sicheren Werken van der Weydens, wie die Heimsuchungen in Turin und Lützschena, und Schulwerken des Flémaller Meisters, wie die beiden Berliner Bilder, dem gänzlich in der Luft stehenden Gerard van der Meire. Den Flémaller Altar schreiben sie der Weyden-Schule zu.

Scheibler kommt nur auf eins der Bilder und nur gelegentlich zu sprechen, auf den Tod der Maria in der National Gallery. Er überzeugte sich, »dass hier ein enger Zusammenhang mit den van Eyck vorliege«, und ein »berühmter Unbekannter«, den er citiert, erklärt es für möglicherweise von Hubert van Eyck.

In all diesen Urteilen, auf so krausen Pfaden sie wandern und so offenbare Missgriffe sie enthalten, kehren am häufigsten doch die Namen Eyck und Roger van der Weyden wieder. Der erstere findet sich nur bei wenigen Bildern herangezogen, direkt auf ihn getauft wird keins. Eine um so gröfsere Rolle spielt der Brüsseler Stadtmaler; nicht nur seiner Schule, ihm selbst wird eine Anzahl der bedeutendsten Werke des Flémaller Meisters zugeschrieben. Der Gesamteindruck seiner Kunst ist damit nicht schlecht bezeichnet. Er ist ein Eklektiker, der sich seine Anregungen bei dem flandrischen wie bei dem Brabanter Schulhaupt holte. Typisch hierfür ist schon seine früheste datierte Arbeit, der Werlaltar. Klare, scharf begrenzte Einflüsse der beiden Meister begegnen sich hier. Man kann geradezu auf die Werke hinweisen, die bestimmend wirkten. Sein Eklekticismus ist ein sehr klug wählender, der mit Bewusstsein die Glanzseiten seiner Vorbilder zu kombinieren sucht. Mit Roger van der Weyden trifft er sich vielleicht nur in der Wahl der Gegenstände, aber beeinflusst wird er von ihm in deren dramatischer Gestaltung, der selbst das Pathos nicht fremd ist. Seine malerische Anschauung dagegen, das Verständnis für den Reiz des Helldunkels, den tieferen Klang der Farbe hat er von Jan van Eyck.[1]) Eine gewisse Schwäche

[1]) Dass der Flémaller dem Jan van Eyck auch einzelne Motive absieht, wurde oben schon gezeigt. Auf eine weitere Anlehnung macht mich Herr Dr. A. Winkler in Hanau freundlichst aufmerksam. Er bemerkt, dass die Unterschrift auf dem Flügelbild mit dem Stifter Heinrich Werl metrisch abgefasst ist. Sie besteht aus drei Hexametern, deren erster mit octo, deren zweiter mit minister schliefst. Es sind keine klassisch reinen Verse, sondern mittelalterliche, leoninische mit der Neigung zum Binnenreim. Ganz ähnlich verhält es sich mit der berühmten Künstlerbezeichnung, die Jan van Eyck auf die Aufsenseite des Genter Altarwerkes setzte. Der zweite Vers der Werlinschrift ist freilich metrisch unhaltbar.

seiner künstlerischen Organisation verrät sich zweifellos durch solche Abhängigkeit. Sie verbietet, den Flémaller in eine Reihe mit den grofsen Meistern zu stellen. Doch bleibt genug übrig, was ihn nicht nur zu einer beachtenswerten, sondern auch zu einer interessanten Persönlichkeit macht. Ob er gleich Elemente der Komposition, zahlreiche Bewegungsmotive von Roger van der Weyden entlehnt, ein geistloser Entlehner ist er nicht. Die Bewegung wird bei ihm oft sogar sprechender als bei seinem Vorbild, zuweilen sagt sie selbst etwas anderes. Er glänzt nicht als Erfinder, wie ja die Phantasie überhaupt nicht die starke Seite der altniederländischen Malerei ist, aber was die anderen gefunden oder was sich nach und nach herausgefunden, das kontroliert er wieder an der Natur. Er hat einen starken Sinn für die Realität des Geschehenen. So umkleidet er hergebrachte Motive mit Zügen von einer Feinheit und Lebensfülle, von so plastischer Anschaulichkeit, dass man glaubt, das alles wäre hier zum ersten Mal gesehen. Seine Erzählung wird dadurch aufserordentlich klar, lebhaft, zuweilen dramatisch zugespitzt. Diese Erfassung des Charakteristischen, Ausdrucksvollen giebt ihm auch die Mittel für die karikaturhaften Übertreibungen, zu denen ihn mitunter sein grotesker Humor verleitet. Darin steht er allein unter den Niederländern des XV Jahrhunderts und erscheint er als unmittelbarer Vorläufer des Hieronymus Bosch.

Sein Wirklichkeitssinn bestimmt ihn ebenso in der Behandlung des Körperlichen wie in der Raumgestaltung. Trefflich charakterisiert er das Stoffliche wie der menschlichen Haut, so auch der Gewandung und der Gerätschaften. Das wird wichtig vor allem für seinen Draperiestil. Schwere Brokate, weiche Wollstoffe, sprödes Leinenzeug, zarte orientalische Seidengewebe werden deutlich unterschieden. Indem der Künstler überall den den verschiedenen Fabrikaten eigentümlichen Faltenbruch wiederzugeben versucht, hält er sich in glücklicher Weise von einer Manier fern, die den Faltenwurf nur in dekorativem Sinn verwertet. Zwar geht sein Naturalismus auch nicht so weit, dass er durch möglichst einfache Anordnung Körperform und Bewegung zu heben suchte. Wie seine niederländischen Zeitgenossen ergötzt er sich an dem Spiel mit grofsen Faltenmassen, nur abstrahiert er dabei nie von der realen Unterlage. Das Gleiche lässt sich jedenfalls von Roger nicht und von Jan van Eyck nicht immer sagen.

In seinen Idealtypen, besonders den weiblichen, steht der Flémaller am nächsten dem Roger van der Weyden. Er steht ihm sogar sehr nahe. Hierin vor allem liegt der Grund, weshalb seine Bilder so oft diesem Meister zugeteilt wurden. Immerhin sind Unterschiede vorhanden, nur liegen sie fast weniger in der Form als im Temperament. Wie wenn zwei Künstler dasselbe Modell portraitierten. Der Flémaller giebt die Züge schärfer, pointierter. Die Augen sind bestimmter gezeichnet, die leicht gebogene Nase ist feiner, klarer gegliedert, der Mund fester und ausdrucksvoller. Seine Typen bekommen dadurch etwas Individuelleres, Lebensvolleres. Das gleiche Verhältnis lässt sich in der Bildung der Hände beobachten. Im allgemeinen Charakter ähneln sie durchaus denen Rogers. Die Detailbehandlung aber ist viel reicher, für jede Aufgabe neu studiert. In dieser nervösen Beweglichkeit der Hände, dem feinen Schnitt der Züge, dem Reichtum sprechender Gesten liegt etwas Unvlämisches, das mehr noch als bei Roger auf die romanische Herkunft des Meisters zu deuten scheint.

In ihn fällt die lädierte Stelle. Herr Winkler schlägt vor, statt hic fecit effigiem ... depingi minister, zu lesen: hic fuit effigiem qui fecit pingi minister, oder, was mit dem Vorhandenen noch zwangloser zu vereinigen ist: hic fuit effigiem curans depingi minister.

Der frische Blick für die Wirklichkeit bleibt unserem Meister ebenso treu in der Schilderung des Bodens, auf den er seine Figuren stellt. An dem hohen Horizont hält auch er fest. Seine Innenräume erhalten dadurch eine störend übertriebene Aufsicht. Aber mit einer nicht zu überbietenden Treue und Schlichtheit ist die solide Ausstattung, man möchte fast sagen die stilvolle Einrichtung der bürgerlichen Wohnstube, wie die einfache Werkstatt mit ihrem vielerlei Handwerksgerät wiedergegeben. Nirgends wird den heiligen Personen zuliebe ein besonderer Staat entwickelt oder von dem Brauch des täglichen Lebens abgewichen. Jan van Eyck verlegt solche Scenen fast durchweg in Kirchenhallen oder kann doch wenigstens den Thronhimmel nicht entbehren. Roger sucht durch eine prächtige architektonische Umrahmung feierlich zu stimmen. Das Dach, unter dem das Christkind das Licht erblickt, wird bei ihm von Säulen und Quadermauern getragen, die die Erinnerung an ein Gotteshaus wecken sollen. Der Meister von Flémalle zeigt einen armseligen Stall mit klaffender Lehmwand. Und wo er im Interesse der Komposition einer umständlichen architektonischen Anlage benötigt, wie in dem Madrider Verlobungsbild, greift er zwar zu einem kühnen, aber durchaus realistischen Auskunftsmittel. Der im Bau begriffene gotische Dom bietet ihm in ungezwungenster Weise die doppelte Bühne, deren er bedarf, ohne dass er zu einer Fiktion Zuflucht nehmen muss. Welch frische Beobachtung und welcher Sinn für das Charakteristische spricht daraus, dass die Pfeilerstümpfe zum Schutz gegen die Witterung mit von Steinen beschwerten Strohmatten abgedeckt sind.

Das Gleiche gilt für die landschaftlichen Hintergründe des Flémallers. Hier ist selbstverständlich der Zusammenhang mit Jan van Eyck gröſser als mit dem als Landschafter unerheblichen Roger. Wie bei jenem, finden wir Ausblicke auf die sonnenbestrahlten flandrischen Stadtplätze, auf denen sich der Schattenriss der Giebelhäuser scharf abzeichnet. Im übrigen behauptet er auch Eyck gegenüber Selbständigkeit. Den Hügel von Golgatha deckt ein kahler vegetationsloser Steinboden. Die schöne Landschaft, in die er die Geburt des Kindes verlegt, wurde schon oben besprochen. Sein offenes Auge für die Natur, die Unbedenklichkeit im Verwerten des Geschauten führen schon über das altniederländische Landschaftsideal hinaus.

So zeigt sich der Meister von Flémalle in den verschiedenen Elementen der malerischen Darstellung von der gleichen Anschauung bestimmt. Er ist ein Realist durch und durch. Das ist seine Stärke. Durch sie wird die Schwäche seiner Erfindungsgabe kompensiert. Sucht er in einem Kompositionsgedanken, einem Bewegungsmotiv Anlehnung, so stellt er sich in der naturalistischen Durchbildung derselben wieder fest auf seine eigenen Füſse.

Als Techniker ist unser Meister sehr ungleich. Er malt Bilder, die an Schönheit und Gewissenhaftigkeit der Durchführung, an Zartheit der Helldunkelmodellierung, an Kraft und Glanz der Farbe von keinem anderen überboten werden. Er wird auch, wenn er zu gröſserem Maſsstab greift, nicht etwa breiter und allgemeiner, sondern benutzt — übrigens gleich seinen Kunstgenossen — die Gelegenheit zu einer reicheren Ausbildung der Form. Daneben begegnen wir Bildern, in denen die Gegensätze unausgeglichen, die Konturen hart, der Farbenauftrag sorglos sind. Auffallend bei seiner naturalistischen Tendenz bleibt die starke Verwendung wirklichen Goldes, das der Illusion gerade entgegenarbeitet. Er braucht es als Pinselgold für Nimben und Gewandornamente und in Form von poliertem Blattgold an Stelle der Luft auf landschaftlichen Hintergründen.

Die beiden Fragen nach Zeit und Ort der Thätigkeit des Flémallers wurden gelegentlich schon berührt. Den nächsten Aufschluss gab der Schulzusammenhang.

In dem Werlaltar von 1438 war der eyckische Einfluss noch vorherrschend, obwohl auch hier schon Roger van der Weyden mitspricht. Sicher hat unser Meister in Gent die Kunst des Eyck, vielleicht ihn selber kennen gelernt. Seit der Aufrichtung des Altars mit der Anbetung des Lammes in S. Bavo hat wohl kein niederländischer Maler, der auf sich hielt, versäumt, an diesen kunstgeweihten Ort zu pilgern. Doch spricht manches dafür, dass er seinen dauernden Aufenthalt in Brüssel genommen. Der überwiegende Einfluss Rogers zunächst. Er hat ein Bild für Löwen gemalt. Die Flügelbilder von Ambierle, auf denen eine Figur des Flémallers kopiert wird, entstehen aller Wahrscheinlichkeit nach in Brüssel. Vielleicht darf hier auch sein wallonisches Blut geltend gemacht werden, falls der Schluss darauf aus seinem lebhaften künstlerischen Temperament nicht trügerisch war. Man könnte versucht sein, von einem spanischen Aufenthalt zu reden angesichts der zahlreichen Werke, die sich von ihm südlich der Pyrenäen fanden. Indes ist gerade das bedeutendste seiner dort befindlichen Bilder, der Werlaltar, sicher nicht für Spanien gemalt. Anders steht es freilich mit der Verlobungstafel der Pradogalerie, deren Rückseite spanische Nationalheilige aufweist. Aber wir wissen, wie schwunghaft der Export niederländischer Malereien nach der iberischen Halbinsel betrieben wurde. Die Werke kaum eines der grofsen Meister von Jan van Eyck bis auf Massys fehlten darunter.

Für die Chronologie der Werke des Flémallers sind wir auf das dürftigste Material angewiesen, auf ein um so dürftigeres, als keinerlei Lebensdaten zu Hilfe kommen. Den einzigen festen Anhalt bietet die Jahreszahl 1438 auf dem Werlaltar. Sie ist überaus wichtig, nicht nur als einziges, sondern vor allem als so frühes Datum. Man wäre leicht geneigt, die Werke unseres Meisters mit ihrer frischen Beweglichkeit später anzusetzen. Über einen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren mögen sie sich immerhin verteilen. Zu den älteren werden die gehören, in denen die Erinnerung an Eyck noch nachwirkt: die Madonna Somzée, der Tod der Maria, der Mérodealtar, die Londoner Portraits, zu den jüngsten die hellfarbigeren Bilder, wie die Berliner Kreuzigung und die Anbetung in Dijon, vielleicht auch der Altar von Flémalle.

Wie ich schon eingangs bemerkte, ist es auf Grund des vorhandenen Materials unmöglich, die Bezeichnung des Meisters von Flémalle durch einen der urkundlich überlieferten Künstlernamen zu ersetzen. Der bedeutendste unter diesen von van Mander Genannten ist, seitdem es geglückt, Aalbert van Ouwater mit einem bestimmten Bild in Verbindung zu bringen, der des Gerard van der Meire. In der That fand sich gelegentlich das eine oder andere Bild des Flémallers auf ihn getauft, aber die wenigen Daten, die wir von ihm haben: Aufnahme in die Genter Lucasgilde 1452, Wahl zum Vicedekan 1474, deuten auf einen wesentlich jüngeren Künstler.

So bleibt mir wenigstens der Trost, dass wenn es schon nicht gelungen sein sollte, durch das fest Erwiesene ein lebhafteres Interesse an dem unbekannten Meister zu erregen, er doch auch den Reiz des Geheimnisvollen nicht eingebüfst hat, der zu weiterer Forschung verlocken mag.

DOMENICO ROSSELLI

EIN VERGESSENER BILDHAUER DES QUATTROCENTO

VON C. VON FABRICZY

SCHLUSS

Das der Zeit nach zunächst stehende Zeugnis für die Thätigkeit Rossellis zu Fossombrone ist uns leider nicht mehr in dem betreffenden Werke selbst, sondern nur in einer urkundlichen Erwähnung erhalten.[1]) Es ist dies ein Notariatsakt vom

[1]) Wir geben das fragliche Dokument, das sich im Notariatsarchiv zu Fossombrone (Atti di Giov. Batt. di Nicolò, cart. 110r) findet, im Wortlaute (unter Auflösung der vielen Kürzungen) wieder:

In nomine Domini amen. Anno Domini millesimo CCCC° LXXXIIj° Indictione prima tempore Sanctissimi in Christo patris et Domini Domini Scixti (sic) divina providentia pape quarti et die VIIj Iulij Actum in burgo Forisempronii et in quarterio Sancte marie sub porticu Palatii Civitatis predicte iuxta plateam publicam a duobus: bona heredum ser nicolai nicolai ab aliis lateribus. Presentibus Mathia Bartolomei petri et Bertolutio de cinis de Forosempronii testibus ad hoc vocatis habitis et rogatis. Ibique magister Dominicus lapicida de florentia habitator Forisempronii non vi nec dolo neque metu nec aliquo errore ductus sed ex certa scientia et eius propria libera et spontanea voluntate et matura deliberatione, omni meliori modo via iure et forma quibus magis fieri potest fecit finalem quietationem liberationem absolutionem et pactum de ulterius non petendo aliquid Fratri Bernardino Ordinis Sancti Francisci fratri carnali Domine Lucretie uxoris strenui militis Domini Francisci de Mercatello, petenti stipulanti et recipienti vice et nomine Dicte Domine Lucretie et pro ipsa Domina et eius heredibus absolvens et liberans Dictum fratrem Bernardinum stipulantem ut supra per aquilianam stipulationem [Aquiliana stipulatio = promissio, quae novat omnem contractum; Ducange] pendentem et acceptatam legitime subsequenter et maxime a quadam obligatione facta per ipsam Dominam Lucretiam dicto magistro Dominico per publicum Instrumentum manu ser Johannis Inocentij occaxione in dicto Instrumento contenta, quod voluit dictus magister Dominicus fore vanum et cassum nullius valoris efficacie vel momenti, de cetero promittens dictus magister Dominicus tantum quantum in dicto Instrumento continetur, de cetero non petere nec per se vel interpositam personam dittam D. Lucretiam vel eius heredes sub pena dupli quantitatis predicte quietationis [folgt ein unleserliches Wort] et exigi possit quoties id factum fuerit et pena comissa soluta ut predicta omnia et singula maneant et perdurent. Pro quibus omnibus et singulis firmiter asserendis et adimplendis obligavit dictus magister Dominicus omnia eius bona mobilia et immobilia presentia et futura et ad majus robur omnium premissorum juravit ad Sancta Dei evangelia manibus corporaliter tactis in primis predicta omnia vera esse et fuisse semperque perpetuo attendere observare et adimplere inviolabiliter et in nullo contrafacere dicere quomodocumque vel qualiterumque sub jam dicta pena vinculo jam prefati juramenti etc.

Et ego Johannes Baptista quondam Nicolai rogatus scripsi.

Für die Mitteilung dieser, sowie der übrigen in folgendem reproduzierten Urkunden sind wir Herrn Professor Augusto Vernarecci, Domherrn und Bibliothekar der Comunale zu



8. Juli 1483, womit unser Meister sich infolge der zwischen ihm und Fra Bernardino, dem Bruder und Bevollmächtigten Lucrezias, der Gattin des »gestrengen Ritters *Francesco de Mercatello*« gepflogenen Endabrechnung für vollständig befriedigt erklärt und namentlich die genannte Dame sämtlicher Verpflichtungen, die sie in einem früheren notariellen Instrument ihm gegenüber eingegangen hatte, ledig und frei erklärt. Obwohl weder die Art dieser Verpflichtungen näher präcisiert, noch auch in unserer Urkunde ausdrücklich angegeben ist, dass es sich bei der in Rede stehenden Abrechnung um die Entlohnung für geleistete Arbeiten des Künstlers handle, so liegt es doch am nächsten, dies letztere anzunehmen und in jenem citierten Instrument den Vertrag zu vermuten, der zwischen der Auftraggeberin und Rosselli betreffs jener abgeschlossen wurde. Einer solchen Annahme kommt nun aber, zu ihren Gunsten entscheidend, die Thatsache entgegen, dass in der vor etwa einem Jahrhundert abgetragenen Kirche S. Francesco in der Citadelle zu Fossombrone ein *Grabmal des genannten Feldhauptmanns* des Herzogs von Urbino und seines Statthalters in Fossombrone existierte. Alles, was davon bei der erwähnten Demolition übrig blieb, ist folgende Inschrift:

FRANCISCO DRACONIO MERCATELLENSI QUEM OB
SPECTATAS EIUS VIRTUTES FEDERICUS DUX URBINI OPT. IMPER.
ET FELICISS. EQUESTRI MUNERE ORNAVIT SUAR. COHORT. DUCTOREM ET SEMPRONII
CIVIT. PRAEFECTUM INSTITUIT QUOD GENEROSA CALLIDITATE ANIMI RERUM BENE
GESTARUM TITULIS FIDE IN AMICOS PIETATE IN DEUM IN REMPUBLICAM
SOLERTI DILIGENTIA CLARUERIT
LUCRETIA DRACONIA UXOR PIENTISSIMA CONIUGI DULCISSIMO ET
B. DE SE M. SUA IMPENSA MONUMENTUM P.
M. CCCC. LXXXII. IDIBUS MAIIS.[1])

Der Umstand, dass die Gattin in der Inschrift ausdrücklich betont, das Grabmal sei auf ihre Kosten errichtet, sowie das Datum seiner Vollendung, das um wenig mehr als ein Jahr hinter dem der Urkunde zurückliegt, die sich auf die Abrechnung zwischen Madonna Lucrezia und unseren Meister bezieht, lassen es als fast zweifellos erscheinen, dass wir in dem verschwundenen Monumente den Verlust eines zweiten Bildwerkes seiner Hand in Fossombrone zu beklagen haben.

Ein gleiches Schicksal hatten die Arbeiten, die Rosselli für seinen Gönner, den Bischof Santucci, ausführte. Auch von ihnen ist uns nur in den Aufzeichnungen eines Rechnungsbuches Kunde erhalten, in denen dieser seine Ausgaben notierte. Wir erfahren daraus, dass unser Meister in der ersten Hälfte des Jahres 1485 in Urbino mit einem *Portal* für das Haus oder den Palast beschäftigt war, den die *Familie Santucci* dort besafs, eine Arbeit, die er für 28 Gulden (also etwa anderthalbtausend Lire heutigen Geldwertes) zu liefern übernommen hatte. Im Jahre darauf führte er dann einen *Kamin im Bischofspalast zu Fossombrone* gegen eine Entlohnung von

---

Fossombrone, zu grofsem Danke verpflichtet. Er ward nicht müde, unsere Forschungen über die dortige Thätigkeit unseres Helden durch zahlreiche wertvolle Notizen und Erläuterungen, wie sie nur dem mit der Geschichte seiner Vaterstadt vertrauten Lokalgelehrten zu Gebote stehen, in stets liebenswürdigster Bereitwilligkeit zu unterstützen.

[1]) Die bei *Colucci*, Antichità Picene vol. XXV p. 214, gedruckte Inschrift wurde nach der im vorigen Jahrhundert von dem Kanonikus Fr. Casoli vor dem Monumente genommenen handschriftlichen Kopie in der Biblioteca Passionei (Comunale) zu Fossombrone berichtigt.

vier Gulden aus. Die Abrechnung für beide Arbeiten erfolgte am 28. Mai 1486.[1]) Eine zweite Verrechnung vom 3. Januar 1489 im bischöflichen Ausgabenbuch betrifft wieder einen *Kamin* für einen Saal im *Pal. Santucci zu Urbino* und einige nicht näher spezifizierte Arbeiten an einer *Loggia des Vescovado zu Fossombrone*, die unser Meister im Jahre 1488 ausgeführt hatte.[2]) Da er sich für seine gesamte Leistung mit der

[1]) Das Ausgabenbuch Santuccis, von dessen eigener Hand geschrieben und heute in der Biblioteca Passionei aufbewahrt, trägt den Titel: In questo libretto signato B de carte novanta quattro signate per ordine da questa prima signata 1 per sino a la signata 94 successive notarò Io Gironamo de Santucci da Urbino Vescovo di Fossombrone le mie occurentie commenzando il primo dì de Gennaro 1484 et sequendo et come è notato qui de sotto.

Der erste, auf Rosselli bezügliche Eintrag auf fol. 14[r] lautet:

Die 20 Junij 1485

Maestro Domenico fiorentino scarpellino de dare f. quattro et mezzo a bolognini 40 pagati a maestro Francesco Papa per vigore duna sua lettera ch' è apresso di me per parte de la porta per casa di Urbin . . . . f. 4 — 20 — 0

E più che ha hauto in grano da Clemente factore per sino in dì 27 Maggio 1486 f. nove et bolognini 18 . . . . f. 9 — 18 — 0

E più dal Maestro Pietro Vicario sino in detto dì . . . . . . f. 8 — 17 — 9

E più ha hauto sino adì deto da donno Antonio Massaro in varie cose f. 6 bol. 14 den. 18 . . . . f. 6 — 14 — 18

Die 27 Maij 1486 Somma f. 28 — 30 — 6

Maestro Domenico soprascritto de haver fiorini vintotto per la porta d' Urbino et quattro per un camino al Vescovado; hanne hauto sino in dì 27 predetto quello è notato qui di sopra . . . . Resto f. 3 — 9 — 15

Zwei weitere Einträge auf fol. 25[t] und fol. 26[r] lauten:

Die 28 Maij 1486

M° Domenico Scarpellino fiorentino de haver fiorini trentadoi a 40 [bolognini] per una porta et un camino come appare in questo a carte 14. . . . . f. 32 — —

Die 28 Maij 1486

M° Domenico Scarpellin contrascripto de dare, che ha hauto per lo contrascripto lavorio fiorini vintotto bolognini trenta et denari sei, come appare in questo a. c. 14 . . . . f. 28 — 30 — 6

È satisfacto al Vescovado da li miei perciò fo casso (= fu cancellato) f. 3 — 9 — 15

Das offenbar mit A bezeichnete erste Ausgabenbuch Santuccis ist nicht mehr vorhanden. In ihm wird — wohl noch neben anderen Arbeiten, die Rosselli vor dem Jahre 1484 für ihn ausführte — auch die Verrechnung für die Altartafel im Dom vermerkt gewesen sein. Von Franc. Papa, der in Vollmacht Rossellis eine Abschlagszahlung für ihn erhebt, war schon oben S. 52 die Rede; Pietro Vicario ist Pietro Paolo de' Capizi, der Vikar des Bischofs, dem wir nochmals als Auftraggeber Rossellis begegnen werden.

[2]) fol. 31[t] Die iij Januarij 1489

M° Domenico fiorentino Scarpellino facto conto et saldo cum lui d' accordo de tutto il lavorio che fa facto questo anno proximo in la loggia del Vescovado de sopra, et d' un camino facto per la sala de Urbino è remaso contento che monti fiorini vintisetti et bolognini sei et denari quindeci cio è in questa forma che trovandose haver recevuto per sino in deto dì fiorini vintitre bol. vintisei et den. quindeci come appare qui di contro disse contentarse per integra satisfactione di un staro di grano che se li metti fiorini doi et bol. dodici: et d' una fiola d' olio che se li mette bol. octo et più de un fiorino in dennaj fanno in tutto fior. vintisettj bol. sei et den. quindeci . . . . f. 27 — 6 — 15

Auf dem nächsten fol. 32[r] finden sich die einzelnen Empfangsposten, deren Summe den obigen Betrag ausmacht, verzeichnet. Da sie für unsere Zwecke weiter kein Interesse bieten, unterlassen wir ihre Wiedergabe.

Summe von etwas über 27 Gulden befriedigt erklärt, so können die letzterwähnten Arbeiten nicht von grofsem Belang gewesen sein. Welcher Art sie waren, entzieht sich durchaus unserer Kenntnis, denn von irgend einer Loggia ist heute am bischöflichen Palaste ebensowenig zu sehen, als sich in dessen Gemächern ein Kamin findet, den man mit einiger Berechtigung dem Meifsel Domenicos zuschreiben könnte. Doch sollen sich vor nicht langer Zeit in einigen Räumen des Souterrains im bischöflichen Palaste noch Bruchstücke ornamentalen Charakters aus dem Quattrocento befunden haben, die bei den aufeinanderfolgenden Restaurationsarbeiten des Bauwerks als überflüssig dort deponiert waren. Leider sind sie seither in die Hände von Antiquitätenhändlern geraten, ohne dass es möglich gewesen wäre, über ihren Verbleib etwas Näheres zu erkunden. Wahrscheinlich sind uns in ihnen die membra disjecta der daselbst von Rosselli hergestellten Arbeiten verloren gegangen. Als einziger Überrest davon sind von dem verdienten Vorstande der Biblioteca Passionei, Domherrn Aug. Vernarecci, *zwei Kapitelle* in das jüngst von ihm in einem Vorsaale der Bücherei installierte kleine Museo civico gerettet worden: ihre in Florenz heimische Form — Eckvoluten von Schotenpalmetten gestützt, dazwischen am Hals des Kapitells Kandelaber — zeugt für die Herkunft ihres Schöpfers.

Aufserdem hat sich als Erinnerung an jene Zeit eine gleichfalls in Pietra Cesana gemeifselte Tafel erhalten, die, bis vor kurzem in eine der Hofwände des Vescovado eingelassen, jetzt auch der obenerwähnten Sammlung einverleibt ist. Wir sehen darauf den feltresken Adler in Hochrelief von einem Fruchtkranz umschlossen, den zwei geflügelte nackte Genien in der bekannten oft wiederholten schwebenden Lage (der Künstler glaubte sie hier noch besonders durch kleine Wolkenstreifen unter ihren Füfsen kennzeichnen zu müssen) halten. Wahrscheinlich stammt die Tafel von dem herzoglichen Schlosse zu Fossombrone, von dessen Bau — nachdem die Stadt 1446 durch Verkauf von den Malatesta von Pesaro in den Besitz Federigos da Montefeltre gelangt war — schon der alte Vespasiano da Bisticci zu berichten weifs[1]) und dessen arg verwahrloste Reste auf halber Höhe zwischen der Stadt und der Citadelle heute leider allzu beredt die Vergänglichkeit irdischer Pracht verkünden. Als es teilweise niedergelegt, teilweise anderen Zwecken zugewendet wurde, mag unsere Tafel im bischöflichen Palast eine Zufluchtsstätte gefunden haben. Die Analogie der Anordnung und auch des Stilcharakters mit einer ähnlichen, unzweifelhaft Rosselli angehörenden Arbeit an einem Kamin im Schlosse zu Urbino, wovon wir gleich des Näheren handeln werden, könnte den Beschauer verleiten, auch das Relief von Fossombrone für ein Werk desselben Meisters zu erklären. Allein nähere Prüfung wird ihn sofort überzeugen, dass er vor einem ziemlich rohen, rein handwerklichen Produkt steht, das schon deshalb nicht Rosselli angehören kann, selbst wenn der Typus der beiden Putten dem der seinigen in ähnlichen Werken näher stände, als hier in der That der Fall ist.

Hingegen verrät an dem *Bruchstück einer Thüroberschwelle* von einem nicht mehr festzustellenden Privatpalaste (Pietra Cesana, Eigentum des Can. Vernarecci, im Museo civico deponiert), das nur noch den einen von zwei Engelputten zeigt, die

---

[1]) Siehe dessen Vite &c., ediz. A. Bartoli, Firenze 1859, p. 111: La casa di Fossombrone, che per dare luogo e spazio allo allogare [rect. allargare] detta casa, e per ispianare la costa dove è posta, ha cavato uno monte, e vi sono suti gli operai dua anni. Auch von einem »bello palazzo restato imperfetto, ch' egli aveva cominciato a fare fabricare« im Wildpark von Fossombrone erzählt derselbe Gewährsmann.



das (auch nur noch in einem Fragment übrige) Wappen des Besitzers hielten, der Kopf der kleinen Figur ganz und gar die eigentümliche Art der Cherubsköpfe im Fries der Ancona des Doms, sowie der Putten in jenem des Kamins von Urbino mit ihren mitten in die Stirn fallenden Schöpfchen und der perückenförmig über das Haupt gestülpten Lockenfülle. Überdies offenbart die Belebung der Formen an dieser ja auch nur dekorativen Arbeit doch sofort den Künstler, im Gegensatz zum »Mestierante« der Wappentafel. Und ihm, unserem Dom. Rosselli, muss endlich auch noch das *Lünettenrelief über dem Portal von S. Francesco* zugeteilt werden, das in Halbfiguren die Madonna mit dem vor ihr stehenden Christuskinde zwischen den Heiligen Franciscus und Bernardinus zeigt (Pietra Cesana). Der so charakteristische gerade



Domenico Rosselli
Madonna mit den Heiligen Bernardin und Franz
Lünettenrelief über dem Portal von S. Francesco in Fossombrone

und steife Faltenzug im Mantel der Jungfrau, der von ihrer rechten Schulter, ohne auf die von der Lage ihres rechten Armes geforderte Unterbrechung genügende Rücksicht zu nehmen, lotrecht hinabgeführt ist, ihre runde Kopfform mit dem aus der hochgewölbten Stirn zurückgestrichenen Haar, das überschlanke Kind mit dem kugelrunden Köpfchen, dessen Oberleib an einen mit Kleie gefüllten Schlauch gemahnt, die eigentümliche Kopfbildung der beiden Heiligen mit den in einem einzigen ununterbrochenen Bogen über die tiefliegenden Augen hingeführten Brauen und den vortretenden Backenknochen, dann die charakteristische Bildung ihrer Hände, wie solche ganz derjenigen an der Linken des hl. Aldebrandus in der Altartafel des Doms entspricht, sind ebensoviele Merkzeichen für seine Autorschaft, wenn auch dieses Werk weniger fein ausgearbeitet, ja schon von seiner Conception an unter weniger glücklicher Inspiration entstanden erscheint.[1])

[1]) Es sei uns erlaubt, hier noch mit einigen Worten auf ein Skulpturwerk hinzuweisen (obwohl es mit der Person unseres Helden nichts zu thun hat), das nicht blofs das hervor-

Dagegen aber können wir der Ansicht Milanesis durchaus nicht beipflichten, laut der die schöne Medaille des Bischofs Santucci ihre Entstehung ebenfalls Rosselli zu danken hätte.[1]) Sie wurde bisher, weil ihr Revers die gleiche oder zum mindesten ganz ähnliche Figur der Constantia trägt, die auch auf der Rückseite zweier unzweifelhaft dem Andrea Guazzalotti von Prato (1435—1495/96) angehörenden Denkmünzen vorkommt, mit noch zwei anderen Medaillen von gleichem Revers diesem Meister zugeschrieben. Friedländer hält sie wegen ihres edleren und grandioseren Stils, als ihn die Arbeiten des Prateser Domherrn zeigen, für das Werk eines ihn noch überragenden Künstlers.[2]) Wenn nun Milanesi aus dem blofs äufseren Grund, dass Rosselli für den Bischof von Fossombrone die Altartafel im Dom meifselte, ihm auch dessen Denkmünze zuteilen möchte, so widerspricht dem mehr als der blofse Umstand, dass wir von Bronzearbeiten unseres Bildners absolut keine Kunde haben (denn er könnte ja blofs das Thonmodell geschaffen haben, wonach dann die Medaille von anderen Händen abgegossen worden wäre), eben die schon von Friedländer gerühmte hohe künstlerische Vollendung des Werkes. In der scharfen Erfassung und liebevollen Wiedergabe der Individualität des Dargestellten verrät es einen Künstler, mit dem sich der Schöpfer der etwas allgemeinen und trockenen, wenig durchgearbeiteten physiognomischen Typen auf dem Domaltar durchaus nicht auf eine Stufe stellen lässt.[3])

Die obenerwähnten zwei Arbeiten — ein Portal und ein Kamin —, die Rosselli 1485 und 1488 für den Palast der Santucci in Urbino ausführte, sind spurlos untergegangen. Nachdem die Familie im Laufe des XVII Jahrhunderts ausgestorben war,

ragendste Stück des Museo civico bildet, sondern auch wegen seines hohen absoluten Kunstwertes bekannt zu werden verdient. Es ist die Darstellung der *Verkündigung*, die von der *Thürlünette der Zoccolantikirche* jüngst an ihre jetzige Stelle übertragen wurde. In einem Flachrelief von aufserordentlicher Zartheit der Formenbehandlung und des Ausdrucks sehen wir darin den knieenden Engel mit der Lilie vor der Jungfrau, die an ihrem Betpulte kniet. Gabriel hat in der erhobenen Haltung seines scharfprofilierten Lockenkopfes etwas vom Stolze der Engel Leonardos, während Maria ganz Demut und Grazie ist. Das Werk kann nur das Erzeugnis eines florentinischen Meifsels sein (wiewohl dessen Material — Pietra Cesana — bezeugt, dass es am Orte selbst entstand), allein wir sind aufser stande, eine Analogie desselben mit irgend einer unter den unzähligen Schöpfungen florentinischer Bildhauer nachzuweisen und danach eine Vermutung über dessen Künstler auszusprechen.

[1]) Vergl. *A. Armand*, Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Paris 1883 und 1887, vol. I, p. 48—51 und vol. III, p. 9.

[2]) [*C. Guasti*,] Andrea Guazzalotti, scultore pratese. Memoria del dott. Julius Friedländer con un' appendice di documenti. Prato 1862, p. 13. Auch uns erscheint die Santuccidenkmünze nicht als ein Werk Guazzalottis. Sie ist gröfser im Mafsstab als alle seine übrigen Medaillen; die Bildung der Buchstaben der Umschrift zeigt Abweichungen von denen der letzteren; die Modellierung des Portraits ist so fein im Detail ausgeführt, wie bei keiner seiner anderen, namentlich auch nicht den Papstmedaillen. Dagegen offenbart sich die Constantia der Rückseite sofort als eine Vergröfserung des kleinen Vorbildes von der Alfonsodenkmünze Guazzalottis, wobei aber die graziös-ungezwungene Leichtigkeit der Pose, die Schlankheit der Gestalt des Originals, die Richtigkeit einzelner Verhältnisse (man sehe den kolossalen, unschön modellierten Kopf), ja sogar die Sorgfalt in der Behandlung mancher Äufserlichkeiten (der Pfeiler, auf den die Constantia ihren linken Arm stützt, steht ganz schief) verloren gingen.

[3]) Eine Abbildung der Medaille Santuccis findet sich bei *A. Heifs*, Les Médailleurs de la Renaissance. Florence et les Florentins. Paris 1890, I. Part, t. IV, n° 5.

ging ihr an der Ecke der Piazza Pian di Mercato und Via Lavagine gegenüber der Kirche S. Francesco gelegenes Familienhaus in anderen Besitz über und wurde im Laufe der Zeit den an Stelle des alten Klosters S. Agata errichteten Gebäulichkeiten des Kollegiums der Piaristen (Padri Scolopi delle pie scuole) einverleibt, das heute den Namen Raffaels führt. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts soll es dann beim Ausbau des Kollegiums bis auf den Grund niedergelegt und dazumal, wenn nicht schon früher, mögen auch die fraglichen Arbeiten zerstreut worden sein.[1])

Dass übrigens Rosselli auch während seiner Beschäftigung in dem nur zwei Meilen entfernten Urbino seinen Wohnsitz zu Fossombrone nicht aufgegeben hatte, beweist ein uns erhaltener Vertrag vom 15. Februar 1488 — also gerade aus dem Jahre, wo er sich auch in ersterer Stadt aufhielt. Es wird darin die Vermietung eines dem Giuliano di Vico gehörigen Hauses an unseren Meister für den Zeitraum eines Jahres stipuliert.[2])

* * *

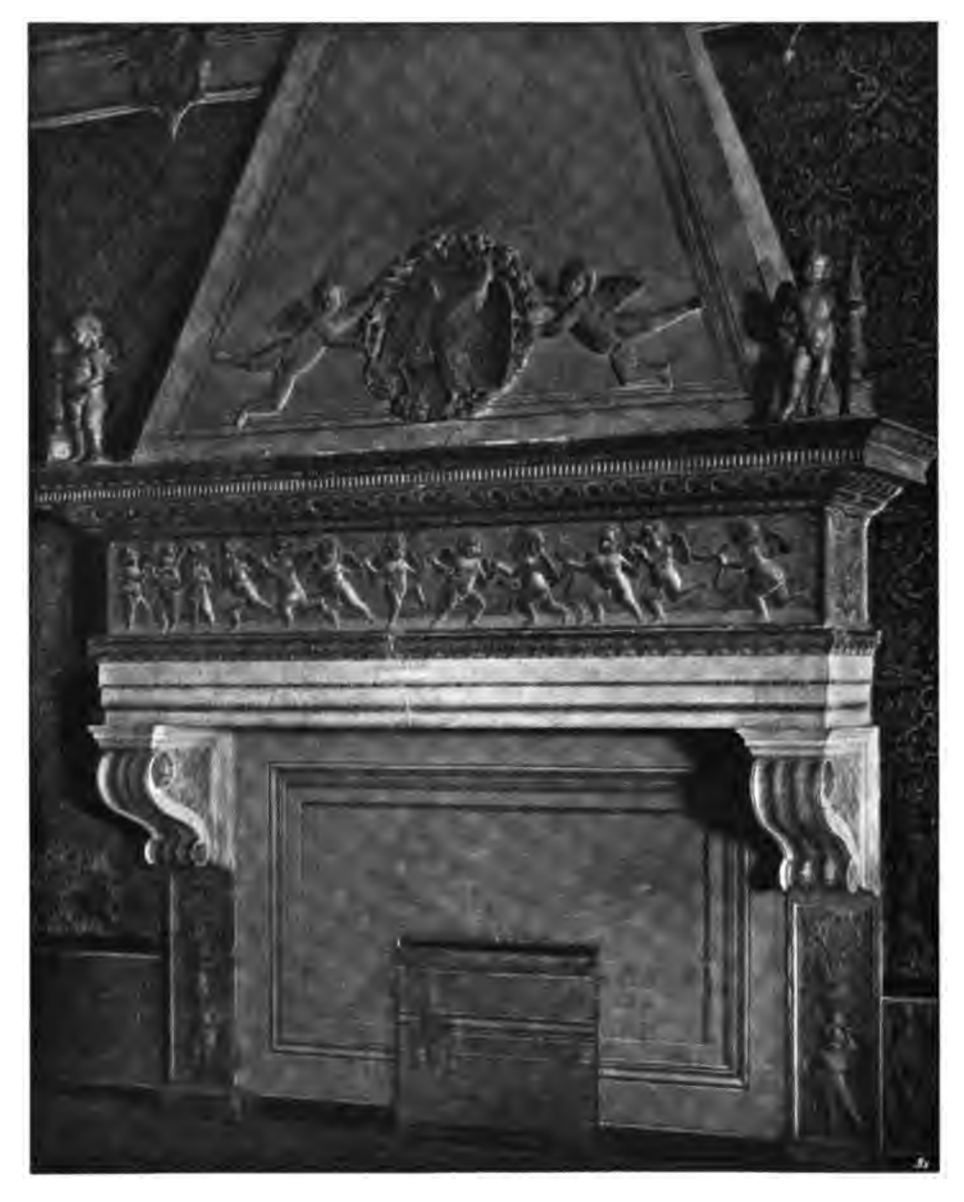
Ob nun die gleich zu besprechenden Arbeiten im herzoglichen Schlosse zu Urbino auch dieser Epoche im Leben unseres Helden angehören, oder ob sie schon zu einer früheren Zeit entstanden waren, lässt sich auf Grund eines datierten Werkes von ihm mit Sicherheit feststellen. Allerdings ist uns erst wieder aus dem Jahre 1494 dokumentarische Kunde von seiner Anwesenheit in Fossombrone überliefert (s. weiter unten), allein dies schliefst selbstverständlich nicht aus, dass er trotzdem auch die Zwischenzeit dort zugebracht haben könne. Ebensowenig ist die Angabe der in seiner Abwesenheit von Amts wegen aufgestellten Steuerfassion vom 8. Januar 1489 (gewöhnliche Zeitrechnung 1490) »stane per istanza a Urbino« (s. oben S. 38) apodiktisch auf den Aufenthalt in Urbino zu beziehen, da das Wort ebensowohl auch für das Herzogtum gebraucht sein kann. Andererseits wissen wir, dass der Bau der neuen Teile des urbinatischen Palastes unter Oberleitung Lauranas schon 1467 in vollem Gange und 1481 so weit vorgeschritten war, dass Baccio Pontelli in seinem bekannten Briefe an Lorenzo de' Medici besonders dessen ornamentale Ausstattung (i cunci, intagli et altri ornamenti che ce sonno dentro) rühmend hervorheben konnte.[3]) Und

[1]) Nach archivalischen Notizen, die Verfasser der Güte Dr. A. Alippis in Urbino verdankt. Die Lage der »domus illorum de Sanctutis« wird in den Urkunden in folgender Weise präcisiert: in quadra Pusterle in contrata Plani Mercati, juxta stratas publicas Plani Mercati et Evaginis, bona monasterii Sancte Agate et alia latera.

[2]) Notariatsarchiv zu Fossombrone (Atti di Ser Ubaldo Azzi a. a. 1488, cart. 38t): Die XV februarij 1488. Actum in domo Iuliani Vici Mathei sita in civitate Forisempronii in quarterio S. Marie iuxta viam, a primo bona heredum Ser Odonis et bona Luce Oloverij Ciaffarini et alia latera presente ser Mario ser Bernardi de Eugubio Antonio Franc. Golinutis et testibus etc. Ibique supradictus Iulianus dedit magistro Dominico florentino presenti et acceptanti unam domum ad naulum (= nolo, Miete) pro pensione trium duc. et. bon. triginta ad rationem XL bon. pro uno anno proxime venturo, quam pensionem promisit dare in medio anno dimiduum et residuum in fine anni. Item fuit contentus et confessus idem magister Dominicus penes se habere quasdam masseritias quas promisit reddere in fine nauli una cum domo antedicta. Videlicet unam tabulam mensalem duos forzerios unam staderam duos banchos ligni unam leticam et duos vegetes (= veggie, Fässer) tenute octo salmarum in totum et unum cofinum et unam aliam leticam in camera superiori promittens et se obligans vel renuntians et iurans, et unam aliam tabulam parvam.

[3]) *Gaye*, Carteggio &c., Firenze 1839, vol. I, p. 216 und 275.

wenn auch die an einzelnen Details vorkommende Chiffre des Herzogs Guidobaldo bezeugt, dass auch nach dem Tode Federigos im Jahre 1482 noch an der Aus-



Domenico Rosselli
Kamin der Sala degli Angeli
Im Schloss zu Urbino

schmückung der Gemächer gearbeitet wurde, so war doch die Hauptsache daran schon zu Lebzeiten des letzteren gethan, wie die überall verstreuten Wappen, Devisen und Initialen seines Namens beweisen. Und glücklicherweise giebt uns das Datum auf einer

Arbeit Rossellis über dessen Thätigkeit während einiger Jahre, die gerade in diesen Zeitraum fallen und aus denen uns sonst jedes Zeugnis für seine Beschäftigung mangelt, unzweideutigen Aufschluss (s. was weiter unten über das Grabmal der Calapatrissa Santucci gesagt wird). Es sind die Jahre von seinem Weggang aus Pesaro anfangs 1476 bis zu seinem Auftauchen in Fossombrone 1480, und sie müssen wir hiernach für einen längeren Aufenthalt in Urbino und seine Teilnahme an den dekorativen Arbeiten im Schlosse in Anspruch nehmen.

Denn eine solche verrät in jeden Zweifel ausschliefsender Weise vor allem *ein* Werk daselbst: der grofse *Kamin in der Sala degli Angeli* (3 m breit und 2.5 m hoch), die ihren Namen eben von dem Puttenreigen in dessen Friese trägt. Die nebenstehenden Abbildungen nach Photographien Alinaris überheben uns einer Beschreibung. Nur betreffs der Ausführung bemerken wir, dass sie in Pietra Cesana erfolgte und dass das Werk seine Polychromie bis heute ziemlich unversehrt bewahrt hat: die glatten Flächen der Architektur, sowie die nackten Partien der Figuren sind in natürlicher Steinfarbe belassen, die Ornamente an den architektonischen Gliedern heben sich in Vergoldung von blauem Grund ab und in gleicher Farbe ist auch der Fond des Engelreigens gehalten, woran Haare, Flügel, Instrumente und Bänder ebenfalls vergoldet sind. Ähnlich polychrom waren, nach deutlichen Spuren zu schliefsen, auch die Putten mit ihren Kandelabern über dem Kaminfries, wie auch das Wappen am Mantel behandelt. Den kundigen Beschauer wird der erste Blick auf das Werk darüber nicht im Zweifel lassen, dass er die Arbeit eines florentinischen Meifsels vor sich habe, und eingehendere Prüfung wird ihn überzeugen, dass es der unseres Domenico Rosselli sei. Schon die schwere Architektur ruft in Verhältnissen und Anordnung der Gliederungen jene am Altar zu Fossombrone ins Gedächtnis. Die Vase mit dem Nelkenstraufs, die ein allerliebstes Engelkind auf dem Kopfe trägt, im Pilaster unter der rechten Konsole, ist eine getreue Kopie der beiden in der Altarpredella. Das Rankenornament, das sich gleichsam als Henkel daran herabwindet, wiederholt Motive aus den Zwickeln über den Nischen der Ancona. Und in der »Capiglatura« der musizierenden und tanzenden Putten im Kaminfriese und jener beiden gröfseren, die am Mantel des Kamins einen Kranz mit dem Montefeltro-Wappen halten, drängt sich unabweisbar die Manier des Bildners auf, der die Cherubsköpfe an der Altartafel gemeifselt hat: auch hier überall das für ihn charakteristische reiche Lockenhaar, das wie eine Perücke über die Kinderköpfe gestülpt scheint; auch hier die gleichen vollen, viereckigen Gesichtchen mit den hängenden Wangen und halboffenen Mäulchen. Die beiden gröfseren Engelputten, auf den Ecken des Kaminsimses neben Kandelabern stehend, erscheinen hinwiederum wie die Brüder der mutwilligen Buben über den Fenstern des Palazzo ducale von Pesaro. Der prächtige Adler im Fruchtkranz über dem Kaminsims hält blofs das einfache Schild der Montefetre mit den drei schiefen Balken in der Klaue, nicht das viergeteilte Wappen mit der päpstlichen Tiara und den gekreuzten Kommandostäben, das Federigo, nachdem ihn Sixtus IV 1478 zum Gonfaloniere der Kirche ernannt hatte, annahm, was unsere Feststellung betreffs der Zeit der Thätigkeit Rossellis in Urbino bestätigt. Auch dass unser Kamin den unmittelbar an die Privatgemächer des Herzogs sich anschliefsenden Saal ziert, lässt darauf schliefsen, dass er wenn nicht gleichzeitig, doch im Anschluss an ihre Ausstattung, also gewiss noch bei Lebzeiten des ersten Herzogs geschaffen wurde.

Aber auch manches andere Moment im Stil unseres Werkes deutet darauf, dass es vor der Altartafel zu Fossombrone entstand. Es weht ein frischerer Hauch der Conception und Ausführung durch das Ganze, als ob dem Bildner der Zusammenhang

mit dem Geiste der heimischen Kunst noch nicht in dem Maſse abhanden gekommen wäre, wie in dem späteren Werke. Auch in der Tradition des Gegenständlichen hängt es noch völlig von Florenz ab. Wem fielen bei den die Beine so keck von sich werfenden beiden Wappenhaltern nicht sofort die vielen ähnlichen Schöpfungen florentinischer Kunst, wem bei dem Puttenreigen des Frieses namentlich nicht Bertoldo di Giovannis Plakette, mit dem von Amoretten eskortierten trunkenen Silen im Museo nazionale ein? Dass sich unser Künstler hier zum mindesten unmittelbar von ähnlichen Schöpfungen Donatellos und seiner Schüler inspirieren lieſs — der einzige Fall in seinem Oeuvre, wo ihm dies nachzuweisen ist — wird überdies durch manche formale Details erhärtet. Zwar in den gedrängten Verhältnissen der kurzen, dicken Leiber und den übertrieben groſsen Köpfen folgt er nur einem auch in seinen übrigen



Domenico Rosselli
Teil des Engelfrieses vom Kamin der Sala degli Angeli
Im Schloss zu Urbino

Arbeiten bewiesenen Hange, und in der Modellierung seiner Amoretten bleibt er so himmelweit hinter seinem Vorbild zurück, dass ihre Extremitäten zuweilen mit Kleie gefüllten Schläuchen näher zu stehen scheinen, als den von Nerv und Leben durchzitterten Gliedern donatelloscher Putten. Noch am ehesten gelingt es ihm in der lebendigen, nicht anmutlosen Komposition mit ihrem reichen Wechsel an mannigfachen Bewegungsmotiven den Mustern, die ihm vor Augen schweben, sich zu nähern. Und vollends hat er die kurzen, breiten Flügel mit ihren wie Schuppen übereinander gereihten Federn und ihrem Ansatz an der Achsel statt am Schulterblatt genau seinem Vorbild abgeguckt, ja sogar die Rosette, die er dem mittleren Putto in der lustigen Schaar vor die Stirne gesteckt, einem der reizenden Ben gelüber dem Verkündigungsaltar in S. Croce entlehnt. Ebenso offenbaren sich die köstlichen mit langen Hemdchen bekleideten Engel in den Rahmenfüllungen unter den Kaminkonsolen viel eher als Geschwister jener an den Kanzeln der Dome zu Florenz und Prato, denn als

Nachbildungen analoger Figuren Desiderios. Trotzdem ist eine direkte Schülerschaft Rossellis bei Donatello ausgeschlossen: denn als dieser 1443 nach Padua ging, war Domenico kaum den Windeln entwachsen, und als er dann nach der Rückkehr in die Heimat um 1460 seine letzte Arbeit, die Kanzeln für S. Lorenzo, in Angriff nahm, waren es nicht Anfänger sondern selbst Meister, wie Bertoldo und Bellano, die sich der greise Künstler zu ihrer Ausführung beigesellte.

Das nächstbedeutendste Werk Rossellis müssen wir unter den in den Hofarkaden des herzoglichen Palastes aufgestellten Grabmälern aufsuchen. Es ist das bei dem Umbau der Kirche S. Francesco im Jahre 1740 in den Klosterhof, dorther 1864 in die Vorhalle des ehemaligen Akademiegebäudes und jüngst an seine jetzige Stelle übertragene *Denkmal der Calapatrissa Santucci*, zweiten Gattin Agostino Santuccis und Stiefmutter des Bischofs Girolamo, von ihren beiden Söhnen der Mutter, sowie einem mit ihr ziemlich gleichzeitig verstorbenen Bruder Stefano errichtet. Dies lesen wir aus der folgenden am Werke selbst angebrachten Inschrift heraus:

CALAPATRISSAE SANCTUCIAE
AUGUSTINI SANCT. PHISICI UXORI
OB EGREGIAM EIUS IN FILIOS CHARITATEM
ALIASQUE VIRTUTES MATRI COLENDISS.
ET STEPHANO FRATRI
ALEXANDER SANC. SEMPRONIENSIS PREPOS.
ET PIERPAULUS SANC. PHISICUS FRATRES
POSUERE
OBIERUNT SALUTIS A. MCCCCLXXVIII.[1])

Vor allem wichtig wird für uns die Inschrift, weil sie ein sicheres Datum für die Thätigkeit Rossellis in Urbino liefert, das uns zu dem oben ausgesprochenen Schluss berechtigt, er sei während der Jahre 1476—1479 daselbst beschäftigt gewesen. Denn darüber, dass das in Rede stehende Grabmal ein Werk seiner Hand sei, kann kein Zweifel obwalten, wie sich aus folgender Beschreibung ergeben wird. — Aus rötlich angehauchter Pietra Cesana hergestellt, setzt es sich aus zwei Parallelepipeden zusammen, wovon das niedrigere und längere gleichsam als Sockel dient, das höhere und kürzere auf diesem ruhende aber auf seiner Simsplatte die in Hochrelief gemeifselte Gestalt der Toten trägt. Beide Parallelepipede haben einfache, aber in ihren Verhältnissen mit feinem Geschmack in Bezug auf die Massen des Monuments abgewogene Sockel- und Gesimsgliederungen. Die vordere Fläche des unteren Parallelepipeds zieren in ziemlich kräftigem Flachrelief zwei Fruchtfestons, die sich von einem Ring in der Mitte der Tafel gegen zwei an den Ecken derselben sitzende geflügelte Sphinxe schwingen und mit ihrem anderen Ende an deren Halse aufgehängt sind.

[1]) Calapatrissa war die Tochter des Antonio di Pietro Bonaventuri und stand wegen ihrer Gelehrtheit und ihrer vortrefflichen Eigenschaften bei ihren Zeitgenossen in hohem Ansehen. Von ihrem Gemahl Agostino war oben schon die Rede (S. 50 Anm. 1). Ebenso kennen wir schon ihren Stiefsohn Girolamo, Bischof von Fossombrone. Von ihren in der Grabschrift angeführten beiden eigenen Söhnen war der eine, Alexander, bis zu seinem Tode (1485) Propst zu Fossombrone, der andere, Pierpaolo, Arzt, zuerst in seiner Vaterstadt und später in Florenz, wo er sogar seit 1492 an der Universität Medizin lehrte. (Siehe *Colucci*, Antichità Picene Fermo, 1786—97 vol. XIII p. CXIX und vol. XXVI p. 259 und 260). Die gelungene Ausführung des Grabmals seiner Stiefmutter mag den Bischof Santucci bestimmt haben, Rosselli die Altartafel für Fossombrone zu übertragen, und dürfte somit die erste Veranlassung zu seiner Übersiedelung dahin gewesen sein.

Über der Stelle, wo sich die Festons am tiefsten senken, schwebt je ein Cherubsköpfchen mit dem hoch hinaufgezogenen Flügelpaar und all den übrigen für Rosselli charakteristischen Merkmalen, wie wir sie vom Friese der Ancona zu Fossombrone kennen. An der Vorderseite des oberen Parallelepipeds hingegen halten zwei mit vorgesetztem Spielbein ruhig auf Rossellis beliebten Wolkenstreifen (s. den Taufbrunnen von S. Maria a Monte) dastehende geflügelte Putten in der einen Hand das Wappenschild der Santucci und fassen mit der anderen das »Ohr« der zwischen ihnen angeordneten länglichen Inschrifttafel. Die Haarbehandlung sowie der Ansatz der Flügel und ihre Anordnung lassen auch bei diesen Figuren keinen Zweifel betreffs der Autorschaft unseres Meisters. Die zwei Schmalseiten beider Parallelepipede sind glatt gelassen, und mit der Rückseite war unser Denkmal wohl auch schon in seiner ursprünglichen Aufstellung gegen die Wand gelehnt — jedenfalls aber trug jene keinen Skulpturenschmuck, sonst hätte man sie jetzt nicht den Blicken entzogen. Die Tote ruht auf der als Bahre gedachten Simsplatte ausgestreckt, mit dem Haupte auf einem reichgestickten Kissen, trägt das Nonnengewand, in dem sich die Laienschwestern des dritten Ordens vom hl. Franciscus (Terziarierinnen) mit Vorliebe begraben liefsen, und hält die Arme über der Brust gekreuzt. Die Hände sind fein und naturwahr modelliert, das Gesicht zeigt bei einem feingeschnittenen Profil wenig geistige Belebung, dagegen ist die Fältelung des Kopfschleiers und die Gewandung im allgemeinen sehr sorgfältig ausgeführt. Leider sind die Füfse sowie die Nase abgeschlagen, auch fehlt von der rechten Ecke der Platte, worauf die Gestalt ruht, ein grofses Stück. In der ganzen Conception und Ausführung dieses Werkes aber offenbart sich noch viel mehr florentinische Grazie, mehr Mafs und Feinheit als in den späteren Schöpfungen unseres Künstlers, — selbst in dem in den Verhältnissen doch etwas schweren, zu sehr in die Breite gezogenen Kamin der Sala degli Angeli.

Dorthin müssen wir zunächst zurückkehren, um weitere Arbeiten des Meisters zu agnoscieren. Als solche fallen uns sofort *drei der Thüren dieses Saales* in die Augen: die beiden, welche an der gleichen Wand wie der Kamin liegen, und jene, die in das erste der Gemächer führt, die unter dem Namen des Appartamento del rè d' Inghilterra gehen. Sie geben ganz den Typus wieder, wie ihn die florentinische Frührenaissance mit Vorliebe anwendet: einfach profiliertes, blofs durch Eierstab, Kymation und Astragal dekoriertes Gewände, dessen Glieder an der Schwelle herumgeführt sind, arabeskierter Fries mit antikisierendem Gesimse darüber (Eierstab, Zahnschnitt, Blattsima) und halbrunde Lünettenkrönung mit den bekannten Schotenakroterien an Giebel und Ecken. Der Archivolt der Lünette ist mit einer Fruchtschnur, ihr Feld mit einer geflügelten oder mit Bändern gezierten Muschel ausgefüllt. Der Fries der einen Thür zeigt ein Arabeskenornament, das von der in einen Kranz geschlossenen »Scopetta« (Devise Herzog Federigos) in der Mitte symmetrisch nach beiden Enden läuft und mehr für ein lotrechtes als horizontales Bauglied passt; die Vase und Schotenpalmette Rossellis spielen darin die Hauptrolle.[1]) Im Friesfeld der zweiten Thür sehen wir in der Mitte den feltresken Adler, rechts und links davon Zackenblattpalmetten abwechselnd mit einem mehr naturalistischen Blumenstraufsornament, — das Ganze von grofsem Geschmack. Im Fries der dritten Thür endlich begegnen uns zwischen den bekannten Schoten- und Zackenblattpalmetten, die hier mit Füllhörnern abwechseln, unten in den zwischen den letzteren freibleibenden

[1]) Diese Thür findet sich samt Details bei *Arnold*, Der herzogliche Palast von Urbino, Dresden 1857, auf Taf. 33 und 34 aufgenommen.

Flächen die geflügelten Cherubsköpfchen unseres Bildners (vier an der Zahl) mit all ihren unverkennbaren Charakterzügen. Unstreitig gehören aber auch die *Wandkapitelle*, die die Zwickel des Spiegelgewölbes im selben Saale stützen, ihm an. Er verrät sich durch die, an einem davon angebrachten, zwei festontragenden Putten mit den für ihn kennzeichnenden Perücken und Physiognomien. An einem zweiten Wandkapitell sind in kleinen Figürchen Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis dargestellt. Sonst zeigen die Kapitelle den korinthisierenden Typus in mannigfachster Abwechselung, mit Ranken-, Vasen-, Delphinen-, Kandelaber- und sonstigen Dekorationsmotiven, wie wir sie von Florenz her kennen. Alle diese Bildwerke, wie auch die in folgendem noch zu beschreibenden, sind in Pietra Cesana ausgeführt.[1])

Ebenso reich ist unser Meister in der benachbarten *Sala grande* mit Schöpfungen seines Meifsels vertreten. Da fällt uns sofort an der Scheidewand der beiden Säle eine originelle *zweigeschossige Ädicula* auf, die in ihrem unteren Raume als Kamin, in dem oberen nischenartig gestalteten als Aufstellungsort von Gefäfsen für das Warmhalten von Wasser u. dergl. diente. Beide Geschosse sind von Pilastern und Gebälk eingefasst; im unteren haben die ersteren das aus einer Vase aufsteigende naturalistisch feine Pflanzenornament vom Kamin der Sala degli Angeli, das letztere eine Wiederholung im kleinen vom Fries zu Fossombrone (auch die Gliederung des Architravs und Gesimses ist die gleiche wie an der Ancona). An der oberen Ädicula sind die Pilaster kanneliert und haben den fossombronesischen ganz ähnliche korinthisierende Kapitellchen, den Fries aber füllt eine mehr antikisierende Akanthusranke. Die Polychromie des reizenden kleinen Kunstwerks ist ganz die gleiche wie am Angeli-Kamin (abgebildet bei Arnold, Taf. 9).

Sodann finden sich im selben Raume an der Fensterwand *zwei Kamine*, die anfangs der fünfziger Jahre durch den päpstlichen Delegaten Mons. Badia aus dem Appartamento del rè d' Inghilterra hierher versetzt wurden, als er sich jene Zimmerreihe zur Privatwohnung einrichten liefs. In den Friesen der beiden Kamine wiederholt Rosselli das Relief vom Sockel des Santucci-Monuments mit einigen Änderungen. In dem des einen lässt er statt des Ringes im genannten Grabmal einen nackten Putto die Enden der zwei Fruchtschnüre fassen und ordnet, statt der geflügelten Cherubsköpfe dort, hier Muscheln an, von denen (wie auch vom Putto) aus schmale Bänder nach rechts und links flattern. In den Schmalfeldern des Frieses treffen wir die Vase mit den schmächtigen Blütenstengeln aus der Predella der Fossombrone-Tafel wieder, an den Seitenflächen der Konsolen ähnliches Rankengeschlinge, wie an denen des Angeli-Kamins, nur — der geringeren Dimensionen der Konsole wegen — weniger entwickelt wie dort. Im Fries des zweiten Kamins setzte unser Meister an die Stelle der Sphinxe zwei Engelputten, die sich gegen die Ecken gewendet wider die Last der Festons stemmen. Über diesen schweben wieder die wohlbekannten Cherubsköpfe, während in der Mitte des Frieses eine Vase — etwa von der Gestalt jener in den Pilasterfüllungen des Angeli-Kamins —, aus der Flammen emporschlagen, als Aufhängepunkt für die Fruchtschnüre dient, und schmale Bänder, die von ihren Enden aus-

[1]) Die beiden Thüren, die aus der Sala degli Angeli in den Korridor und die Sala grande führen, sind nicht von Rosselli. Sie kennzeichnen sich durch ihre überladene, teils antik stilisierte, teils naturalistische Gewand- und Friesdekoration, sowie durch die trockene Meifselbehandlung als die Arbeit eines technisch gewandteren, aber künstlerisch gering veranlagten lombardischen Meisters. Bei beiden fehlen auch die florentinischen Krönungslünetten.

flattern, die noch übrige Friesfläche füllen.[1]) Von den Schmalseiten des Frieses und den Konsolenwangen gilt das gleiche, wie beim ersten Kamin. Auch die polychrome Behandlung entspricht an beiden Werken derjenigen am Angeli-Kamin, mit der einzigen Ausnahme, dass bei dem zuerst beschriebenen der Fond des Friesfeldes in natürlicher Steinfarbe belassen wurde. Die kapitellosen Pilaster beider Kamine zeigen naturalistische Motive und reichere Entfaltung der Arabesken, als wir sie bei Rosselli bisher beobachtet haben. Wir halten sie für die Arbeit lombardischer Künstler, die ja bekanntlich an der Dekoration des urbinatischen Palastes später hervorragenden Anteil bekamen. Auch gehörten sie ursprünglich gar nicht an ihre heutige Stelle. Laut Aussage des sehr intelligenten Kustoden im Palaste, der das Amt und die Traditionen seines im höchsten Greisenalter verstorbenen Vaters überkommen hat, wurden sie bei der Umsetzung der beiden Kamine (welche keine Pilaster hatten) dem Vorrat der Magazine entnommen, wo zahlreiche dekorative Steinmetzarbeiten von früheren Restaurierungsarbeiten her aufbewahrt waren.

Die vorstehend besprochenen Skulpturwerke tragen sämtlich so offenbar alle Merkmale des Meifsels unseres Rosselli an sich, dass bei ihnen an seiner Autorschaft durchaus kein Zweifel aufkommen kann. Ihnen wären noch einige andere anzureihen, die seine Hand zwar nicht so absolut sicher verraten, doch aber manches mit der Art seiner authentischen Arbeiten gemein haben und diesen auf alle Fälle näher stehen, als irgendwelchen anderen unter den dekorativen Skulpturen des Herzogspalastes, so dass man, wenn nicht Domenico selbst, jedenfalls einen Gehilfen oder Schüler als deren Schöpfer annehmen muss. So enthält das an die Sala degli Angeli stofsende erste Gemach des Appartamento del rè d' Inghilterra einen *kleineren Kamin* mit zwei ionischen Säulchen als Stützen der Konsolen und einer Friesfüllung mit gegeneinandergestellten Delphinen, die eine Schotenpalmette zwischen sich nehmen, während ihre Schwänze in eine Blumenarabeske auswachsen — ein Werk, das weniger in den Ornamentmotiven als in der technischen Behandlung an Rosselli erinnert, dem auch die schönen Wandkapitelle mit ihrer in Florenz so heimischen Form (korinthisierend mit Schoteneckblättern, am Hals ein Kranz von Pfeifen) angehören könnten. Jedenfalls weist die ganze Dekoration dieses Raumes auf die ältere Bauperiode am Palaste. So zeigt ferner die *Thür* in der südöstlichen Ecke des Korridors im Hauptgeschoss an ihren Pfosten ein aus einer Vase aufsteigendes Rankenornament, das Motive wiederholt, wie wir sie ähnlich an Pilastern und Konsolen des Angeli-Kamins sahen. Sodann ist der Fries ihrer Verdachung mit einer Folge von Palmetten geziert, wie sie Rosselli — nur weniger reich entwickelt — im Fries der Ancona zu Fossombrone und an einigen Fenstern zu Pesaro auch beliebt hat. Die Thür trägt an der Oberschwelle die explodierende Bombe, eine der vielen Impresen des Herzogs Federigo. Und endlich sehen wir auch an einer *Thür* in dem zwischen der Sala degli Angeli und dem Studio des Herzogs gelegenen Raume seiner Privatgemächer im Fries das Palmettenornament in der von Rosselli bevorzugten Zusammenstellung, während die einfach nur profilierten Pfosten auf die ähnlichen seiner drei Thüren in dem benachbarten Saale weisen. Ob dagegen auch die Portalgewände an den dem Domplatz zugewendeten Fassaden des Palastes Domenico und seinen Gehilfen angehören, vermögen wir nicht zu entscheiden. Manche Motive daran entsprechen den von ihm bevorzugten: so die Palmettenkapitelle der Pilaster, die Sphinxe

[1]) Beide Kamine finden sich auf Taf. 43—46 des *Arnold*schen Werkes reproduziert, der erstere auch bei *Burckhardt*, Geschichte der Renaissance in Italien, 3. Aufl., S. 270 skizziert.

und Zackenblatt-Palmetten in den Friesen der Verdachung. Andere hinwieder kommen in seinen authentischen Arbeiten nicht vor: wie das Torengeflecht der Pilasterfüllungen und die von Eierstäben eingefassten Disken für Wappenschilde und Embleme in den Friesfeldern. Aber dass wir seinen charakteristischen Typen und seiner Meifselführung daran nicht begegnen, will uns eher gegen als für seine Autorschaft bestimmen.

Nur zögernd möchten wir schliefslich noch die *Deckendekoration in Stucco* der zwei vorderen gröfseren Säle des Appartamento del Magnifico für unseren Helden in Anspruch nehmen. Im ersten ist der Spiegel des Klostergewölbes mitten von dem feltresken Adler in einem Fruchtkranze eingenommen. Von ihm gehen nach den vier Kanten des Spiegels hin mannigfach verschlungene Bandstreifen aus, deren Enden vier in der Mitte der Kanten postierte geflügelte Putten gefasst halten. Der Friesrahmen um den Spiegel herum trägt ein Ornamentband, dass sich aus Palmetten abwechselnd mit Putten, deren Beine in Ranken auslaufen, zusammensetzt. Um den Rahmen herum aber schlingen sich an den vier Kappen des Gewölbes leichte Feston-guirlanden, an deren tiefsten Punkten kleinere, musizierende Engelputten stehen, während von den Aufhängepunkten der Guirlanden Fruchtschnüre herabhängen, die von Kränzen umschlossene weibliche Büsten tragen. Im Fries endlich, der um die Saalwände am Gewölbekämpfer herumläuft, wiederholt sich das Motiv zweier Putten, die sich bestreben, aus einem zwischen sie postierten Stierschädel hervorwachsende Akanthusranken herauszuzerren. Der Spiegel an der Decke des zweiten Saales zeigt wieder den von Bändern umflatterten Adler, doch ohne Putten; im Rahmenfries Palmetten mit in Kränze gefassten Büsten abwechselnd, im Fries zwischen Wand und Gewölbe aber das sich wiederholende Motiv eines Kelches, von dessen Rand sich zwei Delphine herabschwingen, von einer Palmette getrennt, so dass diese von den beiden Seetieren in die Mitte genommen erscheint. Alles dies ist in flachem Relief mit einer Zierlichkeit der Komposition, einer Feinheit der Formengebung, einem Leben in der Bewegung gestaltet, dass es uns für unseren braven Rosselli fast zu gut scheinen möchte, namentlich, da wir an den zahlreichen Kindergestalten kaum leise Mahnungen an die Art und Unart seiner anderen ähnlichen Kreaturen aufzufinden vermögen. Florentinisch will uns die liebliche Schöpfung ohne Zweifel dünken, ohne dass wir indes einen Meister für sie zu nennen, oder unter all dem Reichtum dekorativen Schmuckes im urbinatischen Palast eine andere Arbeit anzugeben wüssten, die ihr näher stände, als die dortigen Skulpturen unseres Helden.

* * *

Zu ihm kehren wir zum Schlusse nach Fossombrone zurück, wo wir ihn im Jahre 1489 in voller Thätigkeit zurückgelassen hatten. Über seine letzten dortigen Arbeiten sind wir wieder blofs durch urkundliche Belege unterrichtet. Am 18. Februar 1494 ist er gezwungen, gegen den schon oben (S. 119 Anm. 1) genannten bischöflichen Vikar Pietro Paolo de' Capizi als Erben des Pietro Paolo de' Lolli klagbar aufzutreten, um die Bezahlung für eine Reihe dem Letzteren gelieferter Arbeiten durchzusetzen.[1]) Sie bestanden dem Wortlaut der Klagschrift nach in einem marmornen

[1]) Archivio vescovile, Atti civili e criminali, Busta segnata 1492—1518:

Die martis xviij febr. 1494

Presentatio magistri Dominici lapicide de Florentia contra et adversus dominum Petrum Paulum de Capitiis ut heredem domini Petri Pauli de Lolis a quo petit dicto nomine sibi

Weihwasserbecken, einem in Sandstein gemeifselten Engelsrelief, zwei marmornen Puttenköpfen für eine Fontäne, einem Kamin und zwei Fenstergewänden, endlich in nicht näher präcisierten Arbeiten an einer Kapelle (wo, ist nicht gesagt) im Gesamtbetrag von zwölf Dukaten und waren somit für den Palast und die Familienkapelle der Lolli ausgeführt worden. Beide Familien, die zu den angesehensten der Stadt zählten, sind seit drei Jahrhunderten erloschen, ihre Häuser nicht mehr nachweisbar und die für sie geschaffenen Werke Rossellis alle verschollen.

Aus dem gleichen Jahre (30. September 1494) stammt auch die letzte urkundliche Erwähnung unseres Meisters: es ist die Vollmacht eines Alessandro d' Antonio an Giov. Batt. di Ghisberto, damit dieser den Mietzins des von Domenico bewohnten ihm gehörigen Hauses eintreibe.[1]) Drei oder vier Jahre darauf scheint Rosselli, noch nicht ganz sechzigjährig, verstorben zu sein, denn im Rechnungsbuche der Arte de' Maestri zu Florenz hört der Vermerk für seinen Jahresbeitrag mit 1497 auf (s. oben S. 39 Anm. 1).

Sein ältester Sohn Sebastiano (geb. 1466), der in den Steuerbekenntnissen von 1469 und 1489 vorkommt, begegnet uns wieder als Zeuge in einem Notariatsakt von 1488, ohne dass darin seines Berufes Erwähnung geschähe; ein zweiter jüngerer Sohn Pietro (geb. nach 1469 aber vor 1473, da er 1493 schon volljährig war; in der Portata von 1489 irrtümlich nicht aufgenommen; s. oben S. 38) wird im Jahre 1493 als Testamentszeuge mit der Qualifikation »lapicida« angeführt, muss also den Beruf des Vaters ergriffen haben.[2]) Keiner der Söhne scheint in die florentinische Heimat zurückgekehrt

dari solvi et numerari bononenos quadraginta per mercedem eo quia confecit dicto domino Petro Paulo de Lolis quandam pilam marmoream capacitatis unius urcei.

Item alia manu (= per altra mano d' opera) bon. quadraginta per quandam sculturam cuiusdam seraphini formati in cavo lapidis mortui (pietra morta = pietra arenaria).

Item pro duabus aliis sculturis cum duobus capitibus puerorum piaentium (? vielleicht = che pigliano) aquam per hos marmoreis (= per questi lavori in marmo) bon. viginti.

Item ducatos duos pro uno camino et duabus fenestris scultis per dictum magistrum Dominicum dicto domino Petro Paulo.

Item alia manu ducatos duos et bononenos duodecim pro residuo pretii cuiusdam capelle confecte per dictum Magistrum Dominicum dicto domino Petro Paolo de Lolis hoc est pro residuo duodecim ducatorum quos meretur pro dicta capella. Accusans contumatiam dicti domini Petri Pauli non comparentis ad predictam citati personaliter per Lucam publicum baiolum.

Et presente dicto domino Petro Paulo et copiam dicte asserte petitionis petente cum termino competenti ad respondendum.

Qui dominus Nicolaus sedens ut supra predictam admisit si et in quantum etc. et visis et auditis decrevit dictam copiam cum termino ad secundam juris (= a seconda del diritto) ad respondendum etc.

Am 25. desselben Monats giebt dann Pietro Paulo de' Capizi seine Einwendungen gegen die Ansprüche Rossellis zu Protokoll; das letztere ist jedoch nicht erhalten.

[1]) Dicta die (cioè 30 settembre 1494). Actum ante domum Bartholomei alias Serbolongo presente Iulio Brunatij et Christoforo Baldiserri alias Reghino testibus. Ibique Alexander Antonii omni meliori modo etc. fecit et constituit Io. Baptistam Ghisberti suum procuratorem ad exigendum pensionem domus a magistro Dominico scarpellino. Cum potestate substituendi alium loco sui si opus erit etc. (Arch. notarile, Atti di Ubaldo Azzi, cart. 196 r).

[2]) 1488, 15 genn. È presente ad un atto, redatto sotto questa data, »Sebastiano magistri Dominici de Florentia« (Arch. notarile, Atti di Ubaldo Azzi, prot. a. a. cart. 36 t).

1493, 28 genn. Pietro di Guido da S. Ippolito fa testamento nel castello omonimo, cui è testimonio, fra gli altri, Petrus Dominici lapicida (Arch. not. Atti di Giov. Batt. di Niccolò, cart. 338 r).

zu sein, denn die Familie Rosselli blühte noch zu Ende des XVI Jahrhunderts in Fossombrone. Ihr gehörte der angesehene Arzt und Philosoph Lodovico Rosselli an, der mit dem 1594 zu Rom gedruckten, seiner Zeit viel beachteten »Tractatus de morbo gallico« seinen Namen über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaustrug und zu ihren Celebritäten zählte.[1])

Wir aber, indem wir uns schmeicheln, unserem Helden auf Grund der Aufdeckung seines künstlerischen Schaffens zu dauernderer Beachtung — wo nicht gar zu einigem Ruhme — verhelfen zu können, als sie seinem Nachfahr auf dem Felde der Wissenschaft beschert war, schliefsen unsere Studie mit dem

CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT DER LEBENSDATEN UND WERKE DOMENICO ROSSELLIS.

1439.	Domenico wird in Pistoja oder Umgegend geboren.
1446—1451.	In einem der zwischenliegenden Jahre übersiedelt er mit seinen Eltern nach Rovezzano.
1462.	Er arbeitet die Basis für einen Osterkerzenleuchter im Dom zu Pisa.
1463, 8. Jan.	Er wird dafür bezahlt.
1464, 13. Sept.	Er heiratet Elisabetta, die Tochter des Wollkämmers Luca di Butino in Rovezzano.
1464, 15. Dez.	Er wird in die Matrikel der Arte de' Maestri in Florenz eingetragen.
1466.	Es wird ihm sein ältester Sohn Sebastiano geboren.
1468.	Er arbeitet den Taufstein für die Collegiatkirche von S. Maria a Monte.
1468.	Es wird ihm ein zweiter Sohn Giuliano geboren, der vor 1489 stirbt.
1469.	Datum der Stiftung der vielleicht von ihm gemeifselten Grabplatte für Agostino Santucci († 11. Dez. 1468) in S. Croce zu Florenz.
1469, 1. Nov.	Rosselli mietet in Florenz eine Werkstätte auf vier Jahre.
1469—1472.	In diesem Zeitraum ward sein dritter Sohn Pietro geboren.
1472 oder 1473.	Er wandert nach Pesaro aus und arbeitet daselbst am herzoglichen Palast.
1476.	Zu Beginn dieses Jahres übersiedelt er nach Urbino und schafft dort in den nächsten vier Jahren eine Reihe dekorativer Bildwerke für den Herzogspalast.
1478 oder 1479.	Er arbeitet für S. Francesco in Urbino das Grabmal der Calapatrissa Santucci.
1479 oder 1480.	Er verlegt seinen Wohnsitz nach Fossombrone und arbeitet dort für den Dom eine Altartafel.
1482.	Er meifselt für S. Francesco in Fossombrone das Grabmal des Franc. Draconi von Mercatello.
1483, 8. Juli.	Er erhält Bezahlung dafür.

[1]) *Lancelotti*, Quadro letterario degli uomini illustri di Fossombrone in *Colucci*, Antichità picene, Fermo 1786—1797, Vol. XXVIII, p. 50.

1485 und 1486.	Er führt ein Portal für den Palast Santucci in Urbino und einen Kamin für den bischöflichen Palast in Fossombrone aus und erhält für beide Arbeiten die letzte Restzahlung am 28. Mai 1486.
1488, 15. Febr.	Er mietet für ein Jahr ein Haus in Fossombrone.
1489, 3. Jan.	Er wird für Arbeiten an der Loggia des bischöflichen Palastes zu Fossombrone und für einen Kamin im Pal. Santucci zu Urbino, die er im Jahre 1488 ausgeführt hatte, entlohnt.
1480—1490.	In diesem Zeitraum entstanden einige in Fossombrone noch erhaltene Arbeiten Rossellis, wie die Oberschwelle eines Palastportals und das Lünettenrelief der Thür von S. Francesco.
1494, 18. Febr.	Er belangt die Erben P. P. Lollis um die Entlohnung einiger demselben gelieferter Arbeiten, als da sind ein Kamin, Fenstergewände, ein Weihwasserbecken, ein Engelsrelief, eine Fontäne u. s. w.
1494, 30. Sept.	Er wird von dem Eigentümer des von ihm bewohnten Hauses um Bezahlung des Mietzinses eingeklagt.
1497 oder 1498.	Er stirbt in Fossombrone.

DER MEISTER P M

VON MAX LEHRS

Im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. befindet sich unter den anonymen deutschen Stichen des XV Jahrhunderts ein grofses Blatt, das den Kalvarienberg oder eigentlich nur die drei Kreuze darstellt.[1] Die Arbeit verrät einen hervorragenden Künstler, der, stark unter Schongauers Einfluss stehend, in der Behandlung des Nackten eine ungewöhnliche Sicherheit bekundet und sich hierin den meisten zeitgenössischen Stechern — Schongauer nicht ausgenommen — überlegen zeigt. Die drei Akte der Gekreuzigten machen ganz den Eindruck, als ob sie nach dem lebenden Modell gezeichnet seien. Die Formen sind erheblich voller, als bei Schongauers Kruzifixusbildern (B. 17, 22—25 u. s. w.), bei denen namentlich der Oberarm bis zu skelettartiger Magerkeit gereckt zu sein pflegt. Der Brustkorb ist entwickelter und die Einziehung an den Hüften minder stark als bei dem Kolmarer Meister, der Knochenbau wohl verstanden und der jeweiligen Körperlage der Gerichteten angepasst, besonders bei den Schächern, die mit den Armen über das Querholz ihrer Kreuze gebunden sind, so dass der Oberarmknochen scharf heraustritt. Die Hände erscheinen kurzfingeriger, namentlich aber die Füfse kürzer und — hier liegt eine charakteristische Schwäche des Meisters — formloser. Die sehr kurzen Zehen liegen nicht, wie bei Schongauer stets, dicht aneinander, sondern nebeneinander, so dass die grofse Zehe noch durch einen Zwischenraum von den übrigen, wie der Daumen von den anderen vier Fingern, getrennt wird. Der Faltenwurf, soweit er in dem Lendentuch Christi zu Tage tritt, ist weicher und realistischer als bei Schongauer, entbehrt ganz der bei jenem beliebten heraldischen Stilisierung, die den im Winde flatternden Zipfeln den Anschein verleiht, als ob sie aus Holz geschnitzt seien.

Ungeachtet dieser Abweichungen in der Formenauffassung zeigt sich der Stecher des Frankfurter Kalvarienberges in der Art, wie er den älteren Typus weiterbildet, unverkennbar von Schongauer beeinflusst. Es ist ein niederrheinischer Nachfolger Martins, den wir aus einem monogrammierten Werke, dem Schmerzensmann zwischen zwei Engeln B. VI. 415. 1,[2] als den Meister P M kennen. Ich hatte bereits im Repertorium[3] die Identität des Stechers für beide Blätter nachgewiesen, deren beigegebene Abbildung in Hochätzung (Fig. 1 und 2) mich weiterer Ausführungen überhebt. A. a. O. wies ich demselben Stecher noch zwei andere Blätter zu, nämlich die Studien zum

[1] Beschrieben im Repertorium f. K. XIV. 398. 191.

[2] Berlin und Wien: Ambraser Sammlung und Hofbibliothek.

[3] X. S. 102 und XIII. S. 40 bei Nr. 8.

Sündenfall (Paris),[1]) die Anton Springer[2]) für eine Erstlingsarbeit Dürers erklärte, und den Bethlehemitischen Kindermord P. II. 81. 1 und 213. 12.[3])

Dass die vier Stiche einer einzigen Künstlerindividualität, und zwar der des Meisters P M angehören, erscheint mir auch heute noch nicht zweifelhaft. Die drei unbezeichneten Blätter kamen merkwürdigerweise gemeinsam in der Auktion Durazzo vor,[4]) was bei so seltenen Stichen immerhin als eine Art von Beleg für eine gemeinsame Urabkunft angesehen werden kann. Das niederdeutsche Wasserzeichen im Wiener (Hofbibliothek-)Abdruck des Schmerzensmannes, das gotische p, findet sich auch im Frankfurter Kalvarienberg.

Schon im X. Band des Repertorium hatte ich betont, dass der Meister P M dem gleichfalls niederrheinischen und von Schongauer beeinflussten Meister B ⚓ R am nächsten stehe, und der Zufall fügte es, dass ich einige Jahre später im Pariser Kabinett den Kalvarienberg des letzteren P. II. 145. 6 kennen

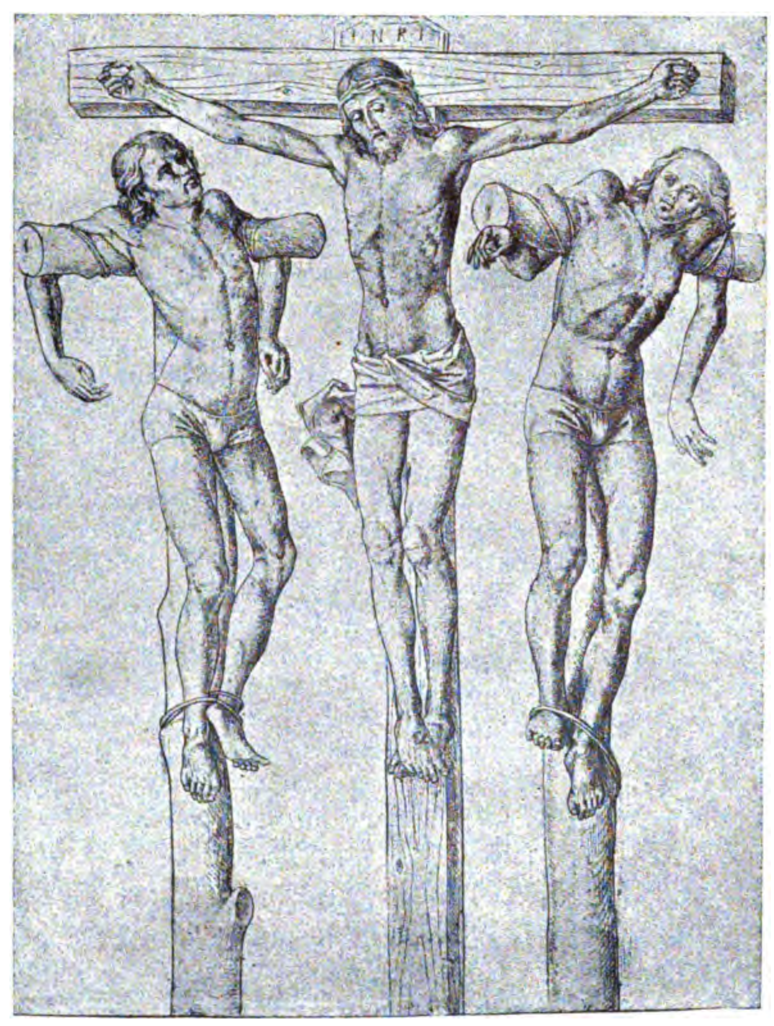


Fig. 1. Meister P M, Kalvarienberg
Frankfurt, Städelsches Institut

[1]) Heliogravüre in den Publikationen der Internat. Chalkographischen Gesellschaft. 1886. Nr. 10.

[2]) Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F. I. S. 20. Hochätzung ebenda und Teile daraus in Springers Dürer S. 14.

[3]) Frankfurt a. M., London und Paris: S. v. Rothschild. Vergl. Repertorium f. K. XIV. 397. 190.

[4]) Kat. I. 161: Der Kalvarienberg, jetzt in Frankfurt a. M.; I. 163: Der Sündenfall, jetzt in Paris, und II. 194: Der Kindermord, jetzt in der Sammlung v. Rothschild.

lernte.[1]) Die Komposition kam mir bekannt vor, und alsbald sah ich, dass es sich hier keineswegs um eine eigenhändige Arbeit des Meisters mit dem Anker, sondern um einen Aufstich der Platte des Frankfurter Kalvarienberges vom Meister PM handele. Auf dem Pariser Abdruck (vergl. die Hochätzung Fig. 2) ist der Himmel hinter den Kreuzen in seiner oberen Hälfte dunkel und mit Wolken bedeckt. Unten ist der Erdboden mit etwa fünf Grasbüscheln, Pflöcken und grofsen Steinen, die namentlich das Kreuz Christi umgeben, hinzugefügt. Links liegt ein Knochen. Die Schächerkreuze sind wie Birkenstämme gesprenkelt, und an dem des bösen Schächers wachsen rechts zwei Blättchen. Das Monogramm steht über dem Erdreich in der Luft, und zwar das B links, das R rechts vom Hauptkreuz und der Anker auf demselben. Eine derbe Einfassungslinie, die links und rechts von den Schächerkreuzen ein wenig überschritten wird, ist sehr unregelmäfsig um die Darstellung ge-

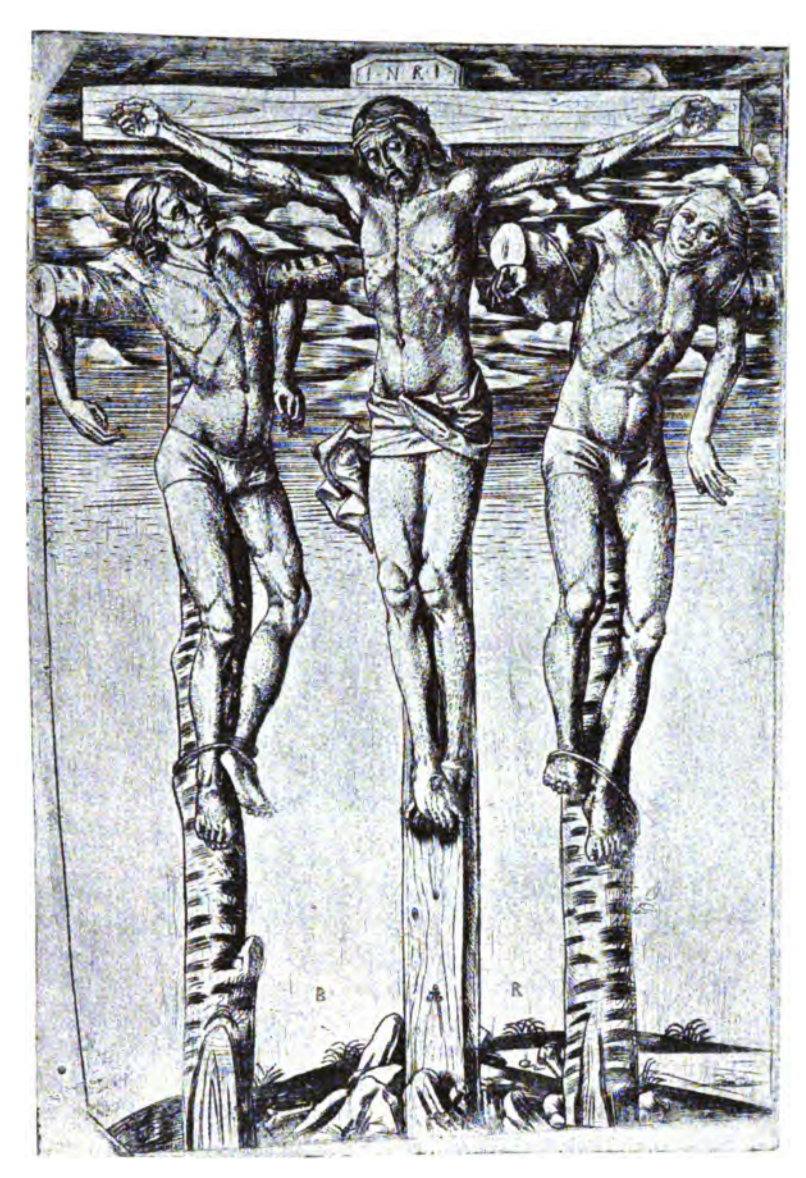


Fig. 2. Meister PM. Kalvarienberg
Paris, Nationalbibliothek

[1]) Der zuerst von Heller (Handbuch S. 908), später von Evans (Additional notes to Bartsch 95) erwähnte Stich stammt aus der Sammlung Debois (Kat. I. 17. 7) und wurde 1844 für 580 Frcs. von der Bibliothèque royale erworben.

zogen. Sie verengt sich nach unten, besonders von links her, und ist auf derselben Seite an den Ecken abgeschrägt, ebenso die Platte. In der Höhe misst sie 241 mm, in der Breite oben 166mm und unten 152mm. Der Stich, mit links sichtbarem Plattenrand, ist sehr schwarz gedruckt, und die Überarbeitung dermafsen roh und flüchtig vorgenommen, dass alle Zartheit des ursprünglichen Werkes verdeckt wird.[1]) Der Frankfurter Abdruck ist leider unten verschnitten, so dass sich nicht feststellen lässt, ob eine Bodenangabe ursprünglich vorhanden war. Wahrscheinlich ist dies indes nicht, da man von dem Erdreich, wie es der II. Etat zeigt, mindestens noch ein Drittel sehen müsste.[2])



Fig. 3. Meister P M, Der Schmerzensmann
Berlin, Kupferstichkabinet

In dem Werk des Meisters B ⚓ R, das sich aus 15 Stichen (darunter 9 unbezeichneten) zusammensetzt,[3]) ist nur *einer*, der das Monogramm des Stechers erst im II. Zustand trägt, nämlich das figurenreiche Blatt »Schach dem König« (B.VI. 307. 170 und X. 55. 32. P. II. S. 145 App. und 277. 11).[4]) Hier handelt es sich aber unzweifelhaft um eine Originalarbeit des Meisters mit dem Anker und nicht etwa um ein Werk des Meisters P M, so dass der naheliegende Gedanke, der Meister B ⚓ R habe sich öfter solcher Aneignung fremden geistigen Eigentums schuldig gemacht, wie es seine Kollegen, der Meister W ⚓ und Israhel van Meckenem, wiederholt thaten, vorläufig zurückgewiesen werden muss.

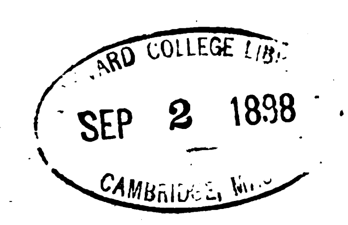
[1]) Renouvier (Histoire p. 157) sagt von dem Pariser Blatt, man könne es fast für später als dem XV Jahrhundert angehörig halten, wenn nicht die Stichelführung doch eine altertümlichere Manier verriete.

[2]) Das Frankfurter Exemplar misst 223 : 170 mm Bl. Es fehlen danach unten etwa 16 mm bis zur Einfassungslinie.

[3]) Bartsch (VI. S. 394—397) beschreibt ihrer 5, denen Passavant (II. S. 145) noch 2 hinzufügt.

[4]) Heliogravüre in der Publikation der Internat. Chalkographischen Gesellschaft. 1886. Nr. 9. Vergl. Repertorium f. K. X. S. 101.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



NEUNZEHNTER BAND

III. HEFT

BERLIN 1898

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

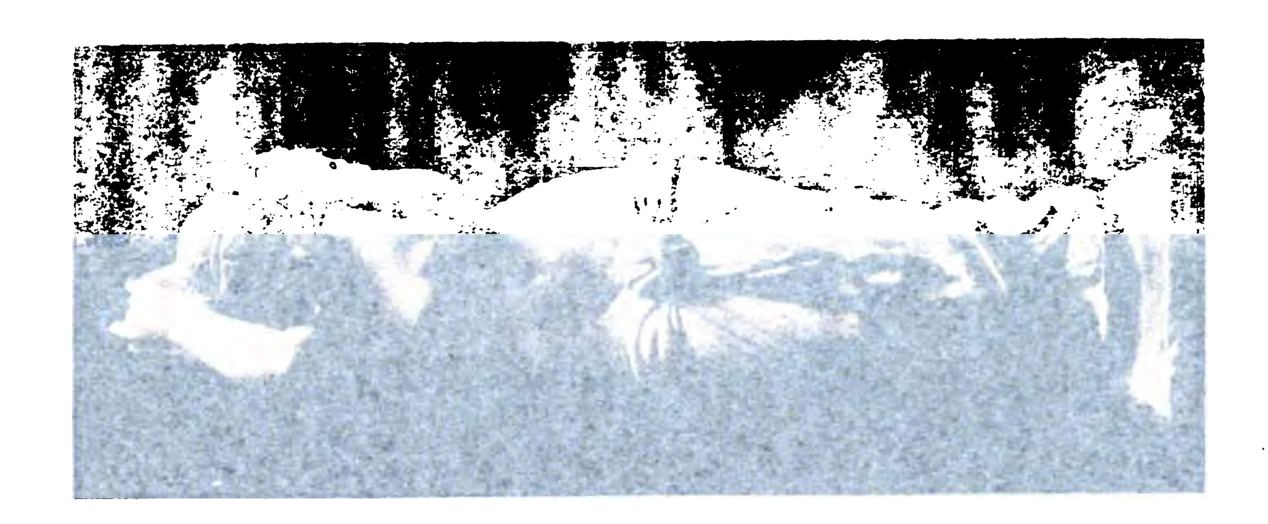
INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

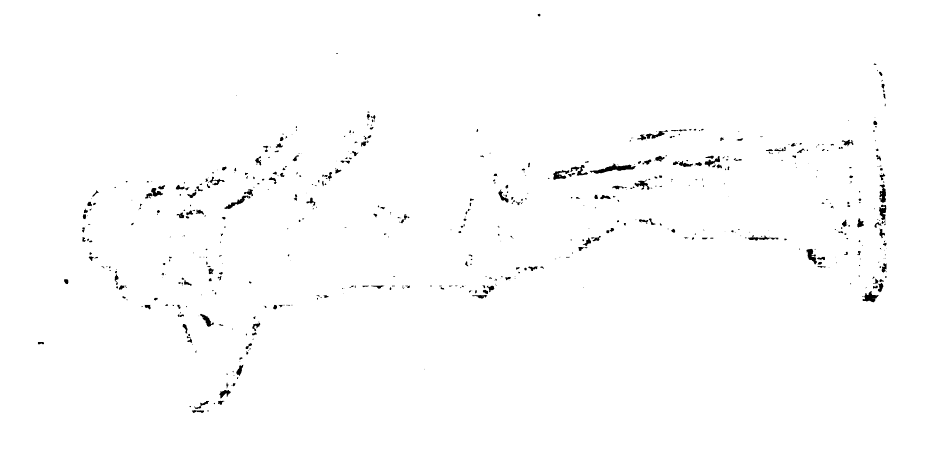
Redakteur: V. v. LOGA



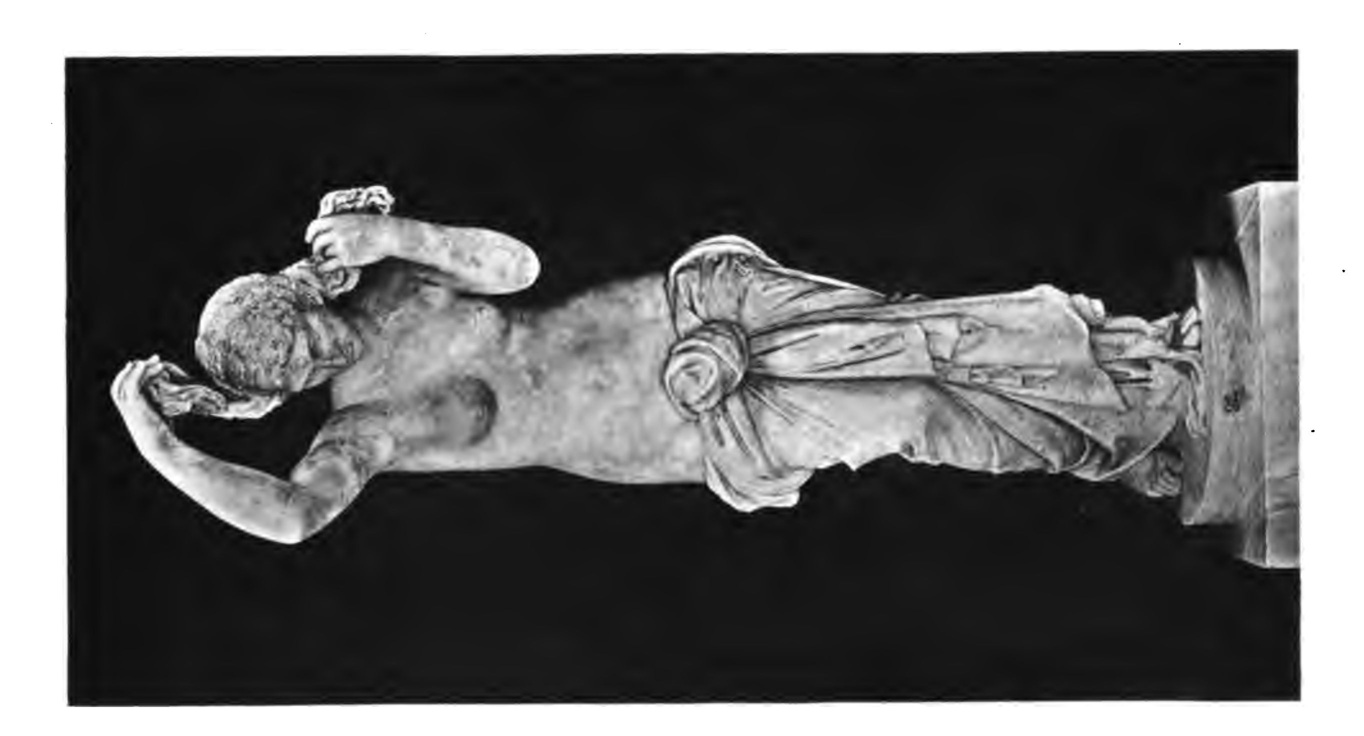














DAS EVANGELIAR IM RATHAUSE ZU GOSLAR

VON E. DOBBERT

I

Die Miniaturen des Goslarer Evangelienbuches aus dem XIII Jahrhundert werden hier zum erstenmal veröffentlicht.[1]) Die unseren Abbildungen zu Grunde liegenden Photographien sind früher für Seine Majestät den Kaiser angefertigt worden und wurden in höchst dankenswerther Weise mit Genehmigung des Magistrats der Stadt Goslar dem Jahrbuche der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen für die Veröffentlichung zur Verfügung gestellt. Das Evangeliar ist ein Quartband in einem, mit Filigran, Perlen und Edelsteinen verzierten Metalldeckel von 33,1 cm Höhe und 25,3 cm Breite. Der Deckel zeigt an der Vorderseite die Reliefdarstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes zu seiten des Kreuzes. Unterhalb dieses Hauptbildes ist dann Maria noch einmal zu sehen, und zwar in der Vorderansicht thronend mit einem Zepter in der Linken; das Christuskind auf ihrem Schofse hat ein Buch in der Linken und segnet mit der Rechten nach griechischem Ritus. In den Ecken dieser Seite des Deckels sieht man die Evangelistensymbole.

Das Haupt des bärtigen Gekreuzigten hat langes, auf die Schultern herabfallendes Haar, der mittlere Teil des Körpers ist zerstört, doch lässt sich noch feststellen, dass derselbe nicht allzu stark nach links[2]) hin ausgebogen und mit einem Schurze bekleidet war; die mit je einem Nagel durchbohrten Füfse ruhen auf einem Trittbrette; das Kreuz ist mit drei Pflöcken oder Keilen, die in den Boden eingerammt sind, befestigt. Der rechts stehende jugendliche Johannes hat trauernd den Kopf geneigt und drückt die Rechte an die Brust, während die Linke herabhängt; Maria steht, ebenfalls geneigten Hauptes, links und streckt die Unterarme vor. Das Bild macht im ganzen wie im einzelnen den Eindruck eines stark byzantinisierenden Werkes. Man vergleiche z. B. die Stellung der Maria mit derjenigen auf dem Elfenbeinrelief der Kreuzigung im Triptychon des Medaillen-Kabinets in der Pariser Nationalbibliothek aus dem XI—XII Jahrhundert.[3])

Die Rückseite des Deckels bietet eine Stickerei mit einer Krönung der Maria unter einem Kleeblattbogen, zu dessen Seiten oben je ein Engel, der ein Weihrauchfass schwingt, zu sehen ist.

[1]) Nur vom Taufbilde brachte Strzygowski in seiner Ikonographie der Taufe Christi auf Taf. IV, Fig. 4 eine Umrisszeichnung.

[2]) Links und rechts immer »subjektiv« (vom Beschauer aus) gemeint.

[3]) Abbildungen in den Annales archéol. XVIII; Bayet, L'art byzant. 193, Fig. 63; Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XV (1894) S. 155.

Die Miniaturen der Handschrift sind, mit Ausnahme der ersten, dem Beginne der vier Evangelien beigegeben und in zweierlei Weise angeordnet: entweder füllen drei Bilder eine ganze Seite, und zwar so, dass zwei nebeneinander bald oberhalb bald unterhalb des dritten gröfseren Bildes sich befinden, oder sie hängen mit Initialen zusammen.

I. ANALYSE DER MINIATUREN

1. Den Beginn macht eine Darstellung innerhalb des B,[1]) mit welchem die Anrede der »Praefatio sancti Ieronimi presbyteri in evangelium« anhebt: »Beatissimo papae Damaso Iheronimus«. Die auf derselben Blattseite folgenden Worte: »Novum opus me facere cogis ex veteri« finden sich noch einmal in das Buch eingeschrieben, welches der in der unteren Hälfte des B knieende Greis dem in der oberen thronenden Papste überreicht. So haben wir denn nicht, wie Janitscheck[2]) meinte, eine Scene vor uns, in der der thronende Bischof das Buch von dem knieenden Mönch-Schreiber entgegennimmt, sondern die Übergabe der Vulgata durch Hieronymus an den Papst Damasus, einen Gegenstand, den ich auch auf Bl. 1 v. in einem Evangeliar der Bibliothek zu Upsala, Kat. Benz 83, und zwar mit denselben Worten in dem aufgeschlagenen Buche dargestellt sah.

Auf der Rückseite des dem Matthäus-Evangelium voranstehenden Blattes sind der Evangelist Matthäus, die Anbetung der Könige und der durch einen Engel den Befehl zur Flucht nach Ägypten erhaltende Joseph dargestellt.

2. Matthäus sitzt unter einem Kuppelbau und schreibt an einem Pult sein Evangelium. Dieses Evangelistenbild sowie die übrigen drei zeigen deutlich die Anlehnung an das byzantinische Schema sowohl im Kopftypus und der seitlichen Stellung der Gestalten, als auch in den architektonischen Hintergründen, den Tischen mit den darauf liegenden Gegenständen, den Pulten u. s. w.

3. In der Anbetung der Könige (Matth. II, 11) stehen Maria und das nach griechischem Ritus segnende Kind mit den Gesichtszügen eines Erwachsenen[3]) dem byzantinischen Typus nahe. Von rechts her sind die drei Magier herangekommen; der erste, ein bärtiger Greis, hat sich auf ein Knie niedergelassen, die beiden anderen, der eine bärtig, der zweite jugendlich ohne Bart, stehen aufrecht. Die Abstufung im Alter, die sich auch auf byzantinischen Denkmälern findet, und das Knieen des greisen Königs ist im Handbuch der Malerei vom Berge Athos[4]) vorgeschrieben. Trotzdem glaube ich nicht, dass bei diesem Teile des Bildes dem Künstler ein byzantinisches Werk vorgeschwebt hat. Die Anordnung der drei Könige entspricht vielmehr der, wie es scheint, im XII Jahrhundert im Abendlande typisch gewordenen Darstellungsweise dieses Gegenstandes, wie sie sich in zahlreichen deutschen Bilderhandschriften des XII—XIII Jahrhunderts findet. Es seien hier beispielsweise genannt die Anbetungsscenen: im Evangeliar der Kasseler ständ. Landesbibliothek aus dem Kloster Harde-

---

[1]) Eine Abbildung konnte nicht gegeben werden.

[2]) Geschichte der deutschen Malerei S. 144.

[3]) Über die Darstellung des Christuskindes mit den Zügen eines Erwachsenen s. meine Abhandlung: »Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis«, im Jahrbuch XV (1894) S. 214.

[4]) Deutsche Ausgabe von Schäfer S. 174.



BILDSEITE VOR DEM EVANGELIUM MATTHAEI

AUS EINER EVANGELIENHANDSCHRIFT DES XIII JAHRHUNDERTS

IM RATHAUS ZU GOSLAR

hausen bei Warburg, Ms. theol. Fol. 59,[1]) Bl. 15 v. und 16 r.;[2]) im Psalter in Donaueschingen, wahrscheinlich in oder bei Hildesheim entstanden, Bibl. Nr. 309, Bl. 43 r.;[3]) im »Psalter der hl. Elisabeth« in Cividale, vor 1217 entstanden, p. 17;[4]) im Breviar der Stuttgarter Hofbibliothek 4°, Nr. 125. In allen diesen Miniaturen ist der greise König auf ein Knie gesunken und seine Gabe dem Kinde reichend dargestellt, während die beiden jüngeren aufrecht stehen. Das Motiv der Kniebeugung des greisen Königs findet sich zwar auch in byzantinischen Werken; so zeigte es schon eins der zu Grunde gegangenen, im Anfange des VIII Jahrhunderts entstandenen Mosaikbilder aus dem Neuen Testament im Oratorium S. Maria ad Praesepe des Papstes Johanns VII.[5]) Es findet sich ferner im Gregor von Nazianz aus dem Ende des IX Jahrhunderts in der Pariser Nationalbibliothek Nr. 510 Bl. 137,[6]) doch ist dieses Motiv des Knieens *als unterscheidendes Merkmal des greisen Königs* in der byzantinischen Kunst nicht typisch geworden. Hier finden wir vielmehr meist ein stürmisches Zustürzen oder ein Sichbeugen aller drei Könige, so schon auf dem Mosaikbilde in St. Apollinare Nuovo in Ravenna aus dem VI Jahrhundert[7]) (zwar erneuert, aber doch wohl auf Grund der ursprünglichen Komposition), wo die gekrönten Könige raschen Ganges mit ihren Geschenken herankommen, ferner im Menologium der Vaticana Nr. 1613 aus der Zeit des Kaisers Basilius II (976—1025), wo die drei Könige im Begriff sind, sich stürmisch zu Boden zu werfen;[8]) sodann im Evangeliar zu Gelati (XII Jahrhundert), wo sie sich in ähnlicher Weise vor dem Christuskinde beugen,[9]) und in dem Evangeliar 4° Nr. 66 der Königlichen Bibliothek zu Berlin (XI—XII Jahrhundert) Bl. 9 v., wo die Könige in gebeugter Stellung herankommen.[10])

Auch die Kronen der drei Könige im Goslarer Evangeliar entsprechen nicht der byzantinischen Überlieferung, welche, offenbar in Erinnerung an die phrygischen

---

[1]) Kurze Beschreibung der Handschrift bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei S. 145.

[2]) Über die Verteilung der Darstellung auf zwei Blätter s. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII Jahrhunderts S. 102.

[3]) Haseloff, a. a. O., Nr. VI 3, S. 19; 100.

[4]) Ebenda Nr. II, S. 12; 100. Abb. Taf. XIX, 41.

[5]) Über den mutmafslich byzantinischen Charakter dieser einstigen Mosaiken s. meine Abhandlung: Das Abendmahl Christi in der bild. Kunst bis gegen den Schluss des XIV Jahrhunderts, im Repert. f. Kunstw. Bd. XIV, S. 192, und Eug. Müntz, Notes sur les mosaiques chr. de L'Italie IV, L'oratoire du Pape Jean VII, in der Revue archéolog. Nouv. série, 18 année, Vol. 34 (1877) p. 155. Abbildung der Zeichnung von Grimaldi daselbst Taf. XVII. Herr Dr. Adolf Goldschmidt hatte die Freundlichkeit, mich auf das Vorkommen des betreffenden Motivs im Oratorium des Papstes Johanns VII hinzuweisen.

[6]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Évangile I, Pl. XXIV Fig. 2; Pokrowski, **Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ** (Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, vorzüglich den byzantinischen und russischen) in den »Arbeiten des 8. (russischen) archäologischen Kongresses in Moskau 1890«, Bd. I, St. Petersburg 1892, S. 122, Fig. 61.

[7]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Évangile Pl. XXII.

[8]) Abbildung bei Beifsel, Vatikanische Miniaturen Taf. XVI, und danach bei Zimmermann, Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters S. 383, Abb. 300; Rohault de Fleury, La s. vierge Pl. XXXIX.

[9]) Abbildung bei Pokrowski, **Миніатюры евангелія Гелатскаго монастыря** (Die Miniaturen des Evangeliums des Klosters Gelati). St. Petersburg 1887, Taf. III, Fig. 1.

[10]) Abbildung bei M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi i. d. b. K. S. 23.

Mützen der Magier in Anbetungsscenen der altchristlichen Kunst, den drei Königen gewöhnlich eine an den orientalischen Ursprung derselben erinnernde Kopfbedeckung gab. So hatten die drei Könige in dem obengenannten Mosaikbild im Oratorium des Papstes Johanns VII kleine rote Käppchen und überhaupt persische Tracht;[1]) im Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510, Bl. 137, ähneln die Mützen, nach Pokrowskis treffender Bemerkung, etwa einem türkischen Fes, im Barberini-Psalter, Bl. 115 r., tragen die Könige Mützen in Gestalt eines abgestumpften Kegels, in der Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, Suppl. Nr. 27 (XII Jahrhundert), Bl. 172, hat die Kopfbedeckung die Form einer spitz zulaufenden Mütze,[2]) im Pariser Gregor von Nazianz, Nr. 513 (XII Jahrhundert), Bl. 116r., wo, wie es in der altchristlichen und der byzantinischen Kunst (so auch in der Berliner Handschrift Nr. 66) wiederholt vorkommt, die Anbetung der Magier einen Bestandteil der Geburtsscene bildet, haben die knieenden Könige einen kleinen würfelförmigen Kopfschmuck.[3]) Ähnlich ist die Kopfbedeckung der beiden ersten Könige in der Evangelien-Handschrift 1156 der Vaticana,[4]) sowie auch die allerdings etwas gröfseren viereckigen Kronen der Könige im Vatikanischen Menologium damit verwandt zu sein scheinen.

Was die Tracht der Könige in Goslar im übrigen betrifft, so könnte sie wohl einer byzantinischen Darstellung entnommen sein, wie denn namentlich die Kleidung des jüngsten Königs bis zu den Gamaschen herab auf ein byzantinisches Vorbild hinzuweisen scheint, doch kenne ich kein byzantinisches Denkmal, auf dem in der Tracht der drei Könige ein so wesentlicher Unterschied waltet, wie hier zwischen der Kleidung des jüngsten Königs und derjenigen seiner beiden Gefährten. So zeigt denn unser Anbetungsbild eine Mischung von abendländischen und byzantinischen Motiven.

4. Dort, wo Joseph den Befehl zur Flucht nach Ägypten erhält, zeigt das Schriftband des Engels Worte aus dem 13. Verse des II Kapitels im Matthäus-Evangelium: »surge et accipe puerum et matrem ejus et fuge in Aegyptum«. Der vor einem unter einem Kuppelbau stehenden Altar mit einem brennenden Lichte darauf in halbliegender Stellung dargestellte Joseph zeigt, wie auch an anderen Stellen unserer Handschrift, jugendliche Züge, was auch sonst wiederholt im Abendlande vorkommt. Allerdings ist die wahrscheinlich den Joseph bedeutende Gestalt in der Geburtsscene des syrischen Evangelienbuches in der Laurentiana zu Florenz (Ende des VI Jahrhunderts) ebenfalls jugendlich dargestellt, aber diese Auffassung, die sich ja auf altchristlichen Sarkophagen immer wieder findet, kommt, soviel mir bekannt ist, in späteren byzantinischen Werken nicht wieder vor.

Der grofse Buchstabe L, mit welchem auf der Vorderseite des folgenden Blattes die Überschrift des I Kapitels des Matthäus-Evangeliums: Liber generationis Jesu Christi beginnt, bietet in sechs kreisförmigen Medaillons nachstehende Darstellungen: an dem wagerechten Arme, von rechts nach links: die Geburt Christi, die Flucht nach Ägypten und (im Eckmedaillon) die erste Versuchungsscene; an dem senkrechten Arme: die beiden anderen Versuchungsscenen und die Berufung des Matthäus zum Apostelamt.

5. In der Geburtsscene ist Maria im engsten Anschluss an die byzantinische Überlieferung in halbliegender Stellung auf einem blauen Polster dargestellt. Sehr

---

[1]) Müntz, a. a. O. S. 153.

[2]) Pokrowski, D. Evangel. S. 124.

[3]) Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la bibliothèque nationale, p. 190: »coiffés de petits carrés d'or«.

[4]) Abbildung bei Rohault de Fleury, La s. vierge Pl. XXXVIII.



Initial L des Goslarer Evangeliars
Zu Nr. 5—10

ähnlich ist, um nur ein Beispiel zu nennen, die Haltung der Maria auf der von der Kathedra des Maximianus in Ravenna (VI Jahrhundert) stammenden Elfenbeinplatte im Besitze des Grafen G. Stroganoff in Rom (früher im Museum Trivulci in Mailand, sodann bei Marchese Trotti).[1]) Nur das Kopfkissen ist mir in byzantinischen Geburts-

[1]) Abbildung bei Garrucci, Storia dell' arte crist. VI, tav. 417, Fig. 4; M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, S. 36; Redin, **Пластинка отъ кресла**

bildern nicht begegnet. Das die Füfse bedeckende rote Gewand der Maria läuft in der von M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi i. d. b. K. S. 112, für die byzantinischen Darstellungen des Gegenstandes als bezeichnend erwiesenen Art »manieriert spitz« aus, und zwar derart, dass die Schuhe nicht sichtbar werden. Links von Maria kauert der jugendliche, in Nachdenken versunkene Joseph, den Kopf stützt er auf die Rechte und wendet der Maria den Rücken zu, wie es die byzantinischen Darstellungen in der Regel zeigen. Seine Linke ragt in jener in der byzantinischen Kunst so oft anzutreffenden Art aus dem Gewande hervor, bei welcher das letztere den Arm an seiner unteren Seite eng umschliefst.[1]) Die beiden Engel, die hinter der für die byzantinische Kunst so charakteristischen Höhle[2]) mit dem Oberkörper hervorragen, die viereckige Kastenform der Krippe mit dem von Ochs und Esel angeschauten, eingewickelt daliegenden Kinde, das alles entspricht aufs entschiedenste der byzantinischen Auffassung.

6. Bei der Flucht nach Ägypten hat dem Künstler ein byzantinisches Bild doch wohl nicht vorgeschwebt. Sonst hätte er das Kind nicht als Wickelkind in den Armen der Mutter liegend dargestellt, sondern bereits in etwas vorgerücktem Alter auf den Knieen oder dem Arm der Maria sitzend und segnend, auch wohl mit einer Schriftrolle in der Linken. In byzantinischen Darstellungen der Flucht nach Ägypten schreitet der greise Joseph bald voran, bald hinterher; gewöhnlich gehört noch ein Knabe zu der Reisegesellschaft, in dem man wenigstens bisweilen einen Sohn Josephs aus erster Ehe, Namens Jacobus, zu sehen hat, was ich daraus schliefse, dass in der betreffenden Miniatur auf Bl. 123 r. der griechischen Psalterhandschrift vom Jahre 1066 im Britischen Museum Nr. 19352 dem voranschreitenden Knaben der Name ʼΙακωβος beigefügt ist.[3]) Ägypten pflegt durch eine weibliche Gestalt personifiziert zu sein.

In den drei Versuchungsscenen kommt die Bekanntschaft unseres Künstlers mit byzantinischen Bildern wieder stark zum Vorschein:

7. In der ersten Versuchungsscene redet der aufrecht stehende Jesus, der, wie stets in der Goslarer Handschrift, in Kopftypus, Stellung und Gewandung dem byzantinischen Christus sehr nahe steht, zu dem Teufel, vor dessen Füfsen mehrere Steine liegen. Christus begleitet seine Rede mit der Rechten, welche, wie immer wieder an entsprechenden Stellen der Handschrift, den sogenannten griechischen Rede- oder Segengestus zeigt.[4]) In der Linken hält er ein Spruchband. Der Teufel ist

---

Епископа Максиміана въ Равеннѣ. Изъ собранія графа Г. С. Строганова въ Римѣ (Elfenbeinplatte von der Kathedra des Bischofs Maximian in Ravenna. Aus der Sammlung des Grafen G. Stroganoff in Rom) in den Memoiren der Universität Charkow, 1893.

[1]) Vergl. meine Abhandlung: »Zur byzantinischen Frage« i. d. Jahrbuch XV, 1894, S. 219.

[2]) Vergl. meinen Aufsatz: »Duccios Bild der Geburt Christi« i. d. Jahrb. VI (1885) S. 160, Anm. 2.

[3]) In dem apokryphen Protoevangelium Jacobi wird bei der Erzählung der Reise des Joseph und der Maria nach Bethlehem als Reisegefährte ein Sohn Josephs von dessen erster Frau, der bald Samuel, bald Simon, bald Jakob genannt wird, erwähnt. In einigen Handschriften des Protoevangeliums kommen auch zwei Söhne des Joseph, Jakob und Simeon, als Begleiter vor. Pokrowski, Das Evangelium, S. 47.

[4]) Diesen Gestus finden wir auch bei Christus in den Versuchungsscenen des Gregor von Nazianz aus dem IX Jahrhundert in der Pariser National-Bibliothek Nr. 510 (Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Évangile I, Pl. XXXVI, 1; Pokrowski, Das Evangelium, S. 192, Fig. 87) und in der grusinischen Evangelienhandschrift zu Gelati aus dem XII Jahrhundert (Pokrowski, Die Miniaturen u. s. w., S. 18).

nicht, wie meist auf abendländischen Bildern dieser Zeit, halbtierisch, fratzenhaft dargestellt, sondern, wie in der byzantinischen Kunst, als geflügelter Mensch,[1]) allerdings aber an den Beinen behaart, doch wohl ein abendländischer Zug. Sein Spruchstreifen zeigt noch ein Bruchstück des Satzes: »Si filius es Dei, dic ut isti lapides panes fiant« (Matth. IV, 3).

8. In der zweiten Versuchungsscene ist Christus auf dem hohen Berge sitzend dargestellt. Auf die Worte »Haec omnia tibi dabo ....« (Matth. IV, 9) auf dem Schriftbande in der Hand des Teufels erfolgt die auf dem Spruchstreifen Christi noch zu erkennende Antwort: »Vade satana ....« (Matth. IV, 10).

9. Das dritte Versuchungsbild zeigt Christus wieder in aufrechter Stellung auf der Zinne des Tempels. Der Teufel enteilt nach links mit den Worten: »Si filius Dei es mitte (te deorsum)« (Matth. IV, 6), worauf Christus (auf dem Schriftbande) sagt: »(Rursum scriptum est:) non tentabis Dominum Deum tuum« (Matth. IV, 7). Die Reihenfolge der drei Versuchungsscenen entspricht derjenigen im Lukas-Evangelium IV, während bei Matthäus der Vorgang auf der Zinne des Tempels demjenigen auf dem hohen Berge voransteht.

10. Bei der Berufung des Matthäus (Matth. IX, 9) sitzt letzterer hinter einem Tische, auf welchem Geldstücke liegen, und streckt die Hände nach Christus hin aus, welcher, sich zum Zöllner zurückwendend, in jener so häufig auf byzantinischen Bildern anzutreffenden Weise ausschreitet, bei welcher das vorgesetzte Bein nicht im Knie gebogen ist, sondern von oben an eine nahezu gerade fortlaufende schräge Linie bildet, was eine straffe Spannung des Gewandes zur Folge hat und dem Gehen etwas eigentümlich Steifes oder Lahmes giebt. Eine fernere byzantinische Eigentümlichkeit bietet der Apostel Petrus auf demselben Bilde, indem er beim raschen Fortschreiten das vorgesetzte Bein aufserordentlich stark biegt.[2]) Hinter Matthäus sieht man eine Frau in grünem, auch den Hinterkopf bedeckenden Mantel, die die Hände vorstreckt. Eine frühe byzantinische Darstellung des Gegenstandes ist diejenige im Pariser Gregor von Nazianz aus dem IX Jahrhundert (National-Bibliothek Nr. 510), Bl. 87 v., wo der ebenfalls hinter einem Tische sitzende und nach Christus hinschauende Matthäus die Hände beim Gelde hat, als zählte er dasselbe.[3]) Aus dem XII Jahrhundert stammt das Bild in der Evangelienhandschrift des Klosters Gelati (Bl. 34 v.), wo Matthäus neben dem Tische steht. Auf Bl. 97 derselben Handschrift, wo die betreffende Stelle des Marcus-Evangeliums (II, 14) illustriert ist, steht Levi ebenfalls neben dem Geldtische und streckt die Hände nach Christus hin aus.[4]) In der abendländischen Kunst scheint dieser Gegenstand selten dargestellt worden zu sein. Im Egbert-Codex Bl. 28 ist Levi gerade im Begriffe ein Geldstück auf die Wagschale zu legen.[5])

11. Auf dem hier nicht abgebildeten Blatte mit der Vorrede zu dem Marcus-Evangelium, welche die Überschrift trägt: »Explicit evangelium S. Matthaei incipit argumentum evangelii S. Marci«, sieht man an einem tief herabreichenden Teile des reich verzierten Anfangsbuchstabens M(arcus evangelista Dei electus ....) einen Kletterer, der lebhaft an jene Knaben erinnert, die in byzantinischen Darstellungen des Einzuges

[1]) Vergl. meine Abhandlung »Zur byzantinischen Frage« a. a. O., S. 141.

[2]) Vergl. dazu meine Bemerkungen im Jahrb. XV, 1894, S. 221.

[3]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Évangile I, Pl. XLI, 1; Pokrowski, Das Evangelium S. 238, Fig. 115.

[4]) Beschreibung bei Pokrowski, die Miniaturen d. Ev. des Klosters Gelati S. 20, Nr. 26; S. 30 Nr. 86.

[5]) Abbildung bei Kraus, Der Egbert-Codex Taf. XXIX.



Titelblatt zum Marcus-Evangelium des Goslarer Evangeliars
Zu Nr. 12—14

Christi in Jerusalem an Baumstämmen emporzuklettern pflegen.[1]) Unter dem Kletterer steht ein ihm nachschauender nackter Mann mit einer Kappe auf dem Kopfe.

[1]) Das Klettern findet sich auch in den ornamentalen Teilen der Handschrift des Gregor von Nazianz aus dem XII Jahrhundert in der Pariser National-Bibliothek Nr. 550 (Kondakoff,

Die Rückseite des dem Beginne des Marcus-Evangeliums voranstehenden Blattes enthält in dem oberen Teile den Evangelisten Marcus und die Taufe Christi, in dem unteren die Berufung der Apostel Petrus und Andreas zum Apostelamt.

12. Für das Bild des Evangelisten Marcus gilt in vollem Maſse das über den byzantinisierenden Charakter aller vier Evangelistenbilder unserer Handschrift unter Nr. 2 Gesagte. Es sei hier nur noch hervorgehoben, dass das echt byzantinische Kuppel-Ciborium sich ganz ähnlich auf dem eingeklebten Matthäusbilde auf Bl. 5 v. des griechischen Evangeliars in der Berliner Königlichen Bibliothek 4° Nr. 66 (XI bis XII Jahrhundert) und in dem Verkündigungsbilde ebenda Bl. 165 r. findet.

13. Den wesentlich byzantinischen Charakter des Taufbildes hat Strzygowski[1]) nachgewiesen. Der Täufer mit dem kräftigen, verwilderten Haarwuchs, wie er die Rechte auf das Haupt Christi gelegt hat, die Linke vorstreckt, das linke Knie gebogen hat; der mit der Rechten segnende Christus; die Engel mit den Tüchern über den Händen; die Personifikation des Jordan;[2]) der bis zu den Schultern Christi reichende durchsichtige Fluss zwischen seinen Ufern und die Fische in demselben: das alles ist durchaus byzantinisch. Eine sichere Deutung des fabelhaften, aus Fischkörper und bärtigem Männerkopf bestehenden Wesens weiſs ich nicht zu geben. Sollte dessen Anbringung im Taufbilde nicht auch mit einer byzantinischen Auffassung zusammenhängen und das Meer bedeuten, dessen Personifikation, freilich in abweichenden Gestalten, wiederholt in Taufbildern griechischer Psalterhandschriften anzutreffen ist?[3]) Die Zwittergestalt unseres Bildes selbst aber weist auf das Abendland hin: das Meer als männliche, in ein Horn blasende Gestalt, mit einer Mütze auf dem Kopfe, die in einen Fischleib endigt, bietet der lateinische Psalter der Stuttgarter Königlichen Bibliothek Nr. 23 aus dem IX—X Jahrhundert in einer Illustration zu Psalm 95, V. 5 auf Bl. 110 r.[4]) und in einer Miniatur zu Psalm 106, V. 29 auf Bl. 124 r. Auch ist eine in einen doppelten Fischschwanz ausgehende bärtige Männergestalt an der Erzthür zu Trani aus der zweiten Hälfte des XII Jahrhunderts als eine Personifikation des Meeres erklärt worden.[5]) Eine dem fabelhaften Wesen in Goslar sehr ähnliche Gestalt mit einer Kapuze auf dem Kopfe findet sich an der romanischen Holzdecke im Museum zu Metz.[6])

Dass in dem Strahle, der von der Hand Gottes bis zu dem die Taube über dem Haupte Christi umgebenden Nimbus reicht, die Worte: »Tu es filius ...« (Marc. I, 11) zu lesen sind, entspricht zwar im wesentlichen der Vorschrift des Handbuches

---

Histoire de l'art byz. considérée principalement dans les miniatures, II, 94; russ. Ausg. 201; Bordier, a. a. O. S. 202) und in dem Evangeliar zu Gelati (Kondakoff, a. a. O., russ. Ausg. S. 240).

[1]) Ikonographie der Taufe Christi, S. 26. Abbild. Taf. IV, 4. Vergl. auch meine Erörterung über byzantinische und abendländische Taufbilder in der Abhandlung »Zur byzantinischen Frage« im Jahrbuch XV, 131—134.

[2]) Man vergleiche diese Gestalt mit den Jordan-Figuren auf Bl. 177 r. in der Evangelien-Handschrift der Königlichen Bibliothek in Berlin 4° Bl. 66 und auf dem betreffenden Wandgemälde in S. Angelo in Formis. Abbildungen im Jahrbuch XV (1894) S. 132 Fig. 3 und 4.

[3]) Vergl. Strzygowski, a. a. O. S. 33; Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Bd. I. 26, 27, 51.

[4]) Piper, Mythol. d. chr. Kunst, 2. Abt. S. 80.

[5]) J. W. Schulz, Denkm. d. Kunst des Mittelalters in Unteritalien Text Bd. I, 137, Abbildung Atlas Taf. XXI.

[6]) Abbildung Beilage 2 zu dem Aufsatze von Schmitz, Die bemalte romanische Holzdecke im Museum zu Metz, in der Zeitschrift für christliche Kunst X (1897) S. 98 f.

der Malerei vom Berge Athos, Deutsche Ausgabe von Schäfer S. 187, wo für diese Stelle die Worte: »Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe« (Matth. III, 17) vorgeschrieben sind, jedoch lässt sich aus dieser Übereinstimmung noch nicht der Schluss ziehen, dass diese Inschrift eine ursprünglich byzantinische Eigentümlichkeit sei, da ja das Malerbuch so manche abendländische Elemente in sich aufgenommen hat. Vielmehr bin ich geneigt, mit Pokrowski aus dem Umstande, dass eine solche Inschrift auf keinem bisher bekannt gewordenen byzantinischen Taufbilde sich findet, zu schliefsen, dass wir hier ein abendländisches Moment vor uns haben.[1]) Abendländischem Einflusse ist es auch zuzuschreiben, dass die Zuschauer hinter Johannes dem Täufer Krieger in der Zeittracht sind, von denen zwei Hellebarden tragen. Hellebardentragende Männer finden sich auch in dem Taufbilde auf Bl. 43 r. des wahrscheinlich aus Hildesheim stammenden Psalters in der Fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen Nr. 309, wo auch auf einem von dem Brustbilde Gottes ausgehenden Spruchbande die Worte: »Hic est filius . . .« (Matth. III, 17) zu lesen sind.[2])

14. Die Berufung des Petrus und Andreas (Marc. I, 16—18) ist wohl mit derjenigen des Jacobus und des Johannes (Marc. I, 19, 20) verbunden, denn die Miniatur zeigt ja zwei Boote, und vier der Insassen haben Nimben. Diese Doppelberufung ist auch im Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510, Bl. 87 v.[3]) dargestellt. Sehr lebendig ist in unserem Bilde die Art, wie der im Kopfe stark byzantinisierende Petrus, den von Christus (auf dem Schriftbande) gesprochenen Worten: »Venite post me, et faciam vos fieri pescatores hominum« Folge leistend, ans Ufer steigt. Im Wasser zahlreiche, zum Teil noch frei umherschwimmende, zum Teil im Netz gefangene Fische, eine gröfsere Anzahl derselben wird von einem Jüngling ins Boot gehoben. In betreff der Deutung des fabelhaften Wesens mit Menschenkopf in einer Kapuze, Tierfüfsen, Flügeln und sich ringelndem Schwanze kann ich Haseloff[4]) nur Recht geben, wenn er sich gegen die von Janitschek[5]) versuchte Deutung erklärt, wonach hier eine Anspielung auf die Worte Christi, der die Fischer zu Menschenfischern machen will, gegeben sei. Gegen eine solche spezielle Deutung spricht schon der Umstand, dass ein ähnliches Ungetüm im Wasser des Christophorus-Bildes im Psalter von Donaueschingen Bl. 10 v.[6]) und ein fabelhaftes Wesen auch im Gewässer sich findet, über welches die hl. drei Könige in dem Bruchsaler Evangeliar in der Karlsruher Bibliothek Nr. 1 Bl. 13 r. fahren.[7]) Diese Gestalten dürften mit Haseloff als »Reminiscenzen aus einer früheren Kunstperiode«, als »letzte Anklänge an die antiken fabelhaften Wasserbewohner, die wir in der frühmittelalterlichen Kunst noch häufig treffen«, anzusehen sein. Es sei hier auch auf das im Wasser schwimmende fabelhafte Wesen, Vorderteil eines geflügelten Vierfüfslers, das in Fischkörper und Fischschwanz ausgeht, in der

---

[1]) Pokrowski, Das Evangelium S. 171. Wie ich glaube mit Recht sagt Pokrowski, dass die byzantinischen Künstler sogar noch im XII—XIII Jahrhundert ungern zu solchen Inschriften ihre Zuflucht nahmen, indem sie es vorzogen, sich der Sprache künstlerischer Formen zu bedienen.

[2]) Haseloff, a. a. O. Nr. VI. 3, S. 19, 114. Abbildung bei Kraus, Kunstdenkm. des Grofsherzogtums Baden, II, Taf. IV.

[3]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Évangile I, Pl. XLI, Fig. 1. Pokrowski, Das Evangeliar S. 238, Fig. 115.

[4]) A. a. O. S. 205.

[5]) Gesch. d. deutschen Malerei 144.

[6]) Haseloff, a. a. O. Nr. VI. 1, S. 19, 205. Abbildung Taf. XL, 91.

[7]) Ebenda S. 205.

oben genannten Illustration zu Psalm CVI, 29 auf Bl. 124 r. des Stuttgarter Psalters Nr. 23 (IX—X Jahrhundert) hingewiesen.

Die Vorderseite des folgenden Blattes enthält in drei kreisförmigen Bildern innerhalb des Buchstabens I, mit welchem die Eingangsworte des Marcus-Evangeliums »Initium Evangelii Jesu Christi filii Dei« beginnen, Darstellungen aus dem Leben des Simson.

15. In dem kleineren, mittleren Medaillon sieht man eine Löwenfamilie, an deren Spitze sich ein brüllender Löwe befindet, wahrscheinlich eine Illustration zu Jud. XIV, 5 » .... apparuit catulus leonis saevus et rugiens«.

16. In dem unteren Medaillon tötet Simson den Löwen, indem er den Rachen desselben auseinander reifst (Jud. XIV, 6).

17. In dem oberen Medaillon ist dargestellt, wie Simson die Stadtthür auf die Höhe des Berges vor Hebron trägt (Jud. XVI, 3).

Der typologische Zusammenhang zwischen Simson und Christus, der, wie die Bilder des Altaraufsatzes des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg vom Jahre 1181 und der Armenbibeln beweisen, jener Zeit geläufig war, hat offenbar die Auswahl dieser alttestamentlichen Gegenstände bewirkt. In betreff der Tötung des Löwen durch Simson, welche neben der Zerstörung der Hölle durch Christus dargestellt wurde, heifst es in der Biblia pauperum des Stiftes St. Florian: »In libro judicum legitur, quod Samson in leonem irruit et eum occidit. Samson Christum significabat, qui leonem, hoc est diabolum occidit, quoniam de ejus potestate hominem liberavit et omnes insidias et virtutes illius debilitavit«.[1]) Und bezüglich des der Auferstehung Christi beigegebenen



Buchstabe I des Goslarer Evangeliars
Zu Nr. 15—17.

[1]) Der Altaraufsatz im Chorherrenstifte zu Klosterneuburg. Ein Emailwerk des XII Jahrhunderts, angefertigt von Nikolaus aus Verdun. Aufgenommen und dargestellt von Albert Camesina, beschrieben und erläutert von Dr. Gustav Heider, Wien 1860, S. 60.

Bildes des die Thür emportragenden Simson liest man: »Legitur de Samsone in libro judicum, quod ipse media nocte surrexit, portasque civitatis ambas sua fortitudine defecit et extra civitatem secum detulit. Samson Christum figurabat, qui media nocte de sepulchro resurrexit, portamque sepulchri, hoc est lapidem de sepulchro ipse ejecit«.[1])

Es scheint, dass unser Künstler bei den Bildern der Tötung des Löwen und des Tragens der Stadtthür sich an bereits typisch gewordene Darstellungsweisen hielt, denn sie haben eine auffallende Ähnlichkeit mit den betreffenden Bildern des Klosterneuburger Altaraufsatzes.[2])·

18. Innerhalb des Buchstabens Q, mit welchem der erste Vers des Lukas-Evangeliums: »Quoniam quidem multi .....« beginnt, ist der in mittleren Jahren befindliche rothaarige Evangelist, in Dreiviertel-Ansicht nach rechts hin am Pulte sitzend, mit dem Schreibrohre in der Linken dargestellt. In dem links tief hinuntergezogenen Schweife des Q, der aus einer Verquickung von Drachen, Menschen und Pflanzenwerk besteht, ist folgender Vorgang dargestellt: Aus dem weit aufgerissenen Maule des grofsen geflügelten Drachen, mit welchem der Schweif oben beginnt, hängt kopfüber ein nackter Jüngling herab und hat mit beiden Armen einen zweiten kleineren Drachen umschlungen, dessen langer Hals sich um denjenigen des grofsen Drachen windet. Den Jüngling hat ein unten im Schweife stehender, von zwei Hunden begleiteter Bogenschütze mit seinem Pfeile in die Brust getroffen.

In der Gruppe von Handschriften, die Haseloff als einer thüringisch-sächsischen Malerschule angehörend erwiesen hat, findet sich das Q mit einem aus einem Drachen bestehenden Schweife beim Q (uid gloriaris .....) im Psalm LI, Vers 3 des sogenannten Gebetbuches der Elisabeth in Cividale S. 117,[3]) des Psalters des Landgrafen Hermann von Thüringen in der Königlichen Hofbibliothek zu Stuttgart Nr. 24 auf Bl. 59 r.[4]) und des Psalters der Fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen Nr. 309, Bl. 92 v.[5])

An letzterer Stelle stöfst der innerhalb der Rundung des Buchstabens stehende hl. Georg dem Drachen den Speer ins Maul, wodurch erwiesen ist, dass in diesem Falle der Drachen mehr als nur dekorative Bedeutung hat. Auch im Albani-Psalter im Besitze der Godehardskirche zu Hildesheim aus dem XII Jahrhundert[6]) wird bei dem Buchstaben Q, mit welchem der Psalm XC beginnt, der Schweif durch einen Drachen gebildet, der insofern einen tieferen Sinn hat, als er zu den vier Ungetümen gehört, auf welche der innerhalb der Rundung des Buchstabens stehende Christus tritt zur Illustration des Verses 13: »Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem«.[7])

---

1) Ebenda S. 62.

2) Abbildung ebenda Taf. XIX und Taf. XX.

3) Abbildung a. a. O. Taf. XXIV, 50.

4) Abbildung ebenda Taf. XII, 21.

5) Abbildung ebenda Taf. XLI, 95.

6) Adolf Goldschmidt, Der Albani-Psalter in Hildesheim 1895. Irregeleitet durch die Angabe bei Mithoff, Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen, Bd. III, 146, wonach in St. Godehard zu Goslar »ein Evangeliarium mit Miniaturen« sich befinde, sowie durch die Photographien nach den so zahlreichen Bildern aus dem Leben Jesu in dieser Handschrift, hatte ich im Jahrbuch XV, 211, selbstverständlich ehe das treffliche Werk von Goldschmidt erschienen war, jene neutestamentlichen Bilder als in einem Evangeliar befindlich erwähnt.

7) Abbildung bei Goldschmidt, a. a. O. S. 52, Fig. 2.



Titelblatt zum Lukas-Evangelium des Goslarer Evangeliars
Zu Nr. 19—21

Wahrscheinlich liegt der Darstellung des vom Drachen und dem Bogenschützen bekämpften Jünglings in der Goslarer Miniatur der Gedanke an den Kampf des Bösen gegen das Gute zu Grunde, wie er sich so oft in den Initialen des Albani-Psalters

findet; denn »in zahlreichen Psalmstellen sind die Bogenschützen die Vertreter des Bösen insofern, als es dem Guten nachstellt«,[1]) wie denn auch im Albani-Psalter der 3. Vers des X Psalms: »quoniam, ecce, peccatores intenderunt arcum, paraverunt sagittas suas in pharetra, ut sagittent in obscuro rectos corde« durch einen Schützen illustriert ist, der seinen Pfeil auf einen betenden Mann richtet.[2]) Sollte unser Künstler nicht von einer Psalterillustration ausgegangen sein, die er aber nicht so sehr wegen ihrer allegorischen Bedeutung, als um ihrer dekorativen Verwendbarkeit willen wählte?

Die Vorderseite des daneben befindlichen Blattes enthält in der oberen Hälfte die Verkündigung der Geburt eines Sohnes, die dem Zacharias durch den Engel Gabriel zu teil wird (Luk. I, 5—22); in der unteren Hälfte die Geburt und die Namengebung Johannes' des Täufers (Luk. I, 57—64).

19. In dem Bilde der Verkündigung an Zacharias ist wohl der Moment zur Darstellung gekommen, in welchem der Priester Zacharias bereits für seinen Unglauben durch das Verstummen bestraft worden. Darauf deutet nicht nur der Text des Schriftbandes in der Hand des Engels: »Ne timeas Zacharia, quoniam exaudita est deprecatio tua« [V. 13] »*et eris tacens usque in diem qua haec fiant*« [V. 19], sondern auch das erschrockene und bekümmerte Aussehen des Zacharias. Ja, in dem durch die vier Gestalten links vertretenen Volke, welches auf ihn »wartete und sich verwunderte, dass er so lange im Tempel verzog« [V. 21], drückt sich doch wohl bereits der Schreck über seine Stummheit aus. Ist es Zufall, dass der düster blickende Mann (der erste rechts im Hintergrunde), der zu den übrigen zu reden scheint, seine Linke nahe am Munde des gebückt stehenden im Vordergrunde hat, oder deutet er damit auf das Verstummen des Zacharias hin?

Der Kopftypus und die gebückte Stellung des Zacharias und des (im Vordergrunde) ersten der vier Männer erinnern an byzantinische Bilder. Auch für den dargestellten Moment, wie ich ihn deute, lässt sich ein Beispiel aus der byzantinischen Kunst beibringen. Auf Blatt 103 des Evangeliars Nr. 64 der National-Bibliothek zu Paris sieht man unten eine Gruppe von Juden, welche über die Stummheit des Priesters staunt, und Zacharias vor dem Ciborium, wie er sich den Juden verständlich zu machen sucht.[3]) In der Regel aber ist in den betreffenden byzantinischen Bildern dargestellt, wie der Engel dem Zacharias erscheint, während er an dem von einem Ciborium überragten Altar sein gottesdienstliches Amt verrichtet, indem er das Weihrauchfass schwenkt [V. 8—10], so schon in dem syrischen Rabula-Evangeliar in der Laurentiana (hier noch ohne Ciborium); ferner in einem Wandbilde in der Sophien-Kirche zu Kijew (XI Jahrhundert)[4]) und in einer Miniatur des grusinischen Evangeliars zu Gelati (XII Jahrhundert) Bl. 146.[5]) Das Rauchfass in der Hand des Zacharias ist auch in dem Handbuch der Malerei vom Berge Athos[6]) vorgeschrieben.

20. Die »Geburt des Johannes« zeigt im allgemeinen das Schema byzantinischer Geburtsbilder, die sich immer wieder an die schon früh geschaffene Darstellungsweise

[1]) Ebenda S. 56, 57.

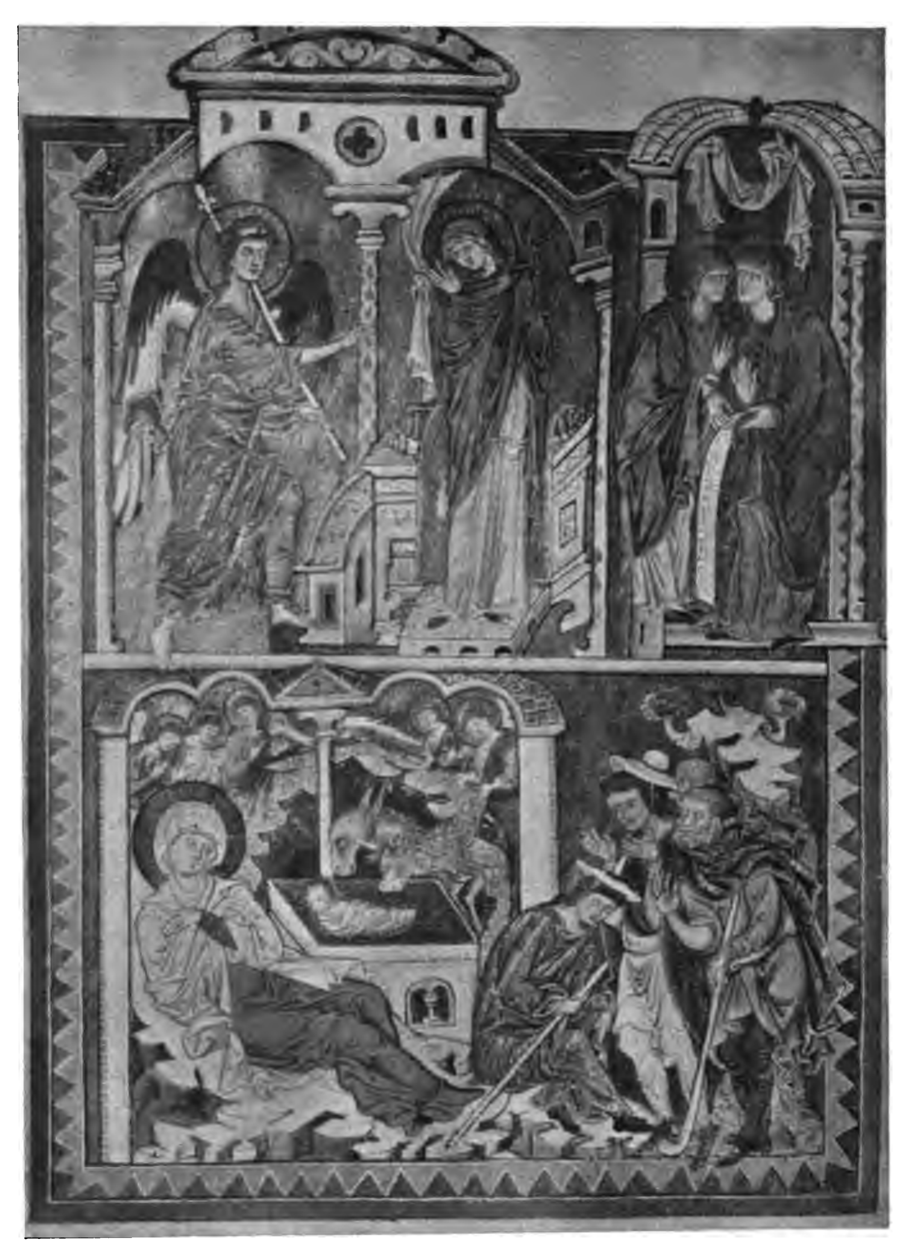
[2]) Abbildung ebenda S. 57, Fig. 8.

[3]) Bordier, a. a. O. p. 106.

[4]) Abbildung in dem von der Kaiserlich Archäologischen Gesellschaft in St. Petersburg herausgegebenen Atlas: **Кіевскій Соѳійскій Соборъ** (Die Sophien-Kathedrale zu Kijew) Taf. 23. Vergl. Ainaloff und Redin, **Кіево-Соѳійскій Соборъ** (Die Sophien-Kathedrale in Kijew) St. Petersburg 1889. S. 83.

[5]) Pokrowski, Die Miniaturen S. 37.

[6]) Deutsche Ausgabe von Schäfer S. 342 § 425.



Zum Lukas-Evangelium des Goslarer Evangeliars
Zu Nr. 22, 23, 24

der Geburt Jesu mit dem Bade des Kindes[1]) anschliefsen. Im einzelnen aber waltet durchaus abendländischer, individueller Geist, so in dem Typus und der Kopfhaltung

[1]) Vergl. meine Abhandlung: Duccios Bild »Die Geburt Christi« in der Königl. Gemälde-Galerie zu Berlin, im Jahrbuch VI (1885) S. 159; M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bild. Kunst, 1890, S. 94.

der Maria, welche voller Teilnahme nach dem Kinde blickt, in der Art, wie die Badefrauen das Kind halten, welches in byzantinischen Geburtsbildern mit dem Oberkörper aus dem Badegefäfs hervorzuragen pflegt, in der Hingabe, mit welcher die auf dem Bette der Elisabeth niedergekniete Frau sich der Pflege der Wöchnerin oder des Kindes widmet. Wird sie mit dem Tuche in ihren Händen den kleinen Johannes nach dem Bade abtrocknen?

21. Dass die Scene, in welcher Zacharias die Worte: »Johannes est nomen ejus« (Luk. I, 63) auf eine Tafel schreibt, sich dicht neben dem Geburtsbilde befindet, entspricht der Vorschrift im Malerbuche vom Athos,[1]) wo die Namengebung einen Bestandteil der »Geburt des Vorläufers« bildet, wie sie denn auch auf byzantinischen Bildern dargestellt wird,[2]) ohne Rücksichtnahme auf den Text des Evangeliums, wonach (V. 59) die Namengebung am achten Tage nach der Geburt, »da sie kamen zu beschneiden das Kindlein«, stattfand. Die Art, wie Zacharias auf unserer Miniatur unter dem Kuppelbau sitzt, erinnert an byzantinische Evangelistenbilder, wie denn auch sein Kopf dem byzantinischen Greisentypus nahesteht.

Die Rückseite des Blattes bietet in der oberen Hälfte die Verkündigung an Maria und die Heimsuchung, in der unteren abermals die Geburt Jesu.

22. Das Verkündigungsbild (vergl. Luk. I, 26—38) gehört zu denjenigen Miniaturen unserer Handschrift, welche den Einfluss der byzantinischen Kunst am deutlichsten zeigen. Wie der Engel Gabriel mit der vorgestreckten Rechten seine Ansprache begleitet, während die Linke das Zepter hält, wie er lebhaft auf Maria zuschreitet, wie diese vor ihrem Stuhle, auf einem Schemel stehend, die rechte Hand in der Nähe des gebeugten Kopfes aus dem Mantel herausstreckt, in der herabhängenden Linken die Spindel hält, wie die Spitzen ihrer Füfse unter dem Gewande hervortreten, das alles entspricht auf das Entschiedenste byzantinischen Darstellungen des Gegenstandes. Sehr ähnlich ist z. B. die Haltung der Hände beider Gestalten im Verkündigungsbilde des Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510,[3]) die Stellung der Maria im Evangeliar zu Gelati,[4]) Kopf und Handhaltung der letzteren in dem Wachsmosaikbilde in der Opera del Duomo zu Florenz.[5])

23. Die Heimsuchung weicht insofern von der byzantinischen Darstellungsweise ab, als die letztere die beiden Frauen einander umarmend bietet, wie denn auch im Malerbuche vom Berge Athos[6]) die Umarmung vorgeschrieben ist. Auf dem Spruchbande unserer Miniatur ist das Gespräch der beiden Frauen (V. 42 bis 45) durch die Worte angedeutet: »Beata, quae credidisti quoniam perficientur (quae dicta sunt tibi a Domino)« und »Magnificat anima mea Dominum«.

24. Wie der unter Nr. 5 beschriebenen Darstellung der Geburt Christi, so liegt auch der hier zu erörternden, einer Illustration von Luk. II, 7 bis 16, das byzantinische Schema zu Grunde. Auffallend ist es, dass beidemal das byzantinische Bademotiv

[1]) Deutsche Ausgabe von Schäfer S. 342 § 425.

[2]) Pokrowski, Die Miniaturen S. 37. Das betreffende Bild der Handschrift zu Gelati befindet sich auf Bl. 148 v.

[3]) Abbildung bei Rohault de Fleury, La s. vierge I, Pl. XI; Zimmermann, Kunstgesch. d. Altertums u. d. Mittelalters, S. 377, Fig. 297; Древности, »Altertümer«, herausgeg. v. d. Moskauer Archäol. Gesellsch. I (1865) Taf. III.

[4]) Pokrowski, Die Miniaturen Taf. V.

[5]) Abbildung in d. Zeitschr. f. chr. Kunst IV, Taf. VIII (Kraus); Kuhn, Allg. Kunst-Gesch. III, Gesch. d. Mal. S. 138, Fig. 143.

[6]) Deutsche Ausgabe von Schäfer, S. 172 § 211.

fehlt, das sich doch bei der Geburt Johannes' des Täufers fand. Sollte es dem Künstler widerstrebt haben, das Kind, das in der Krippe nicht fehlen durfte, ein zweites Mal, wie es die byzantinische Kunst immer wieder thut, eben beim Bade, in demselben Bilde anzubringen? Während die Gott preisenden Engel durchaus der byzantinischen Überlieferung entsprechen, fehlt der zu den Hirten redende Engel, es fehlt auch der Stern und der auf das Kind herabreichende Strahl: in der Regel anzutreffende Bestandteile der byzantinischen Komposition. Eine Abweichung vom byzantinischen Schema bietet endlich die Anbringung der Architektur über der Höhle. So zeigt denn unser Bild keineswegs die treue Wiedergabe einer byzantinischen Vorlage, sondern die freie Benutzung einer solchen.

25. Die Vorderseite des folgenden Blattes bringt in dem Anfangsbuchstaben F des 5. Verses im 1. Kapitel des Lukas-Evangeliums: »Fuit in diebus Herodis, regis Judaeae, sacerdos quidam nomine Zacharias....« die Darstellung der Heimkehr des verlorenen Sohnes. Unterhalb des mittleren Querstrichs des Buchstabens hält der Vater, ein Greis mit einer wulstförmigen roten Kopfbedeckung, ein Spruchband mit den Worten: »Cito proferte stolam primam et induite illum et date annulum in manum ejus, et calceamenta (in pedes ejus)« (Luk. XV, 22). Dementsprechend werden denn auch dem Sohn, der mit einem Mantel bekleidet, im übrigen aber nackt ist, von einem Knaben Stiefel angezogen, während ein Jüngling ihm einen Ring



Buchstabe F des Goslarer Evangeliars
Zu Nr. 25



Titelblatt zum Johannes-Evangelium des Goslarer Evangeliars
Zu Nr. 26—28

an den Finger steckt. Über dem Querstrich ist das Festmahl dargestellt. Der Vater, dessen Züge hier, wie im unteren Bilde, dem byzantinischen Typus des grauhaarigen und graubärtigen Greises nahe stehen, sitzt inmitten von sechs Tischgenossen, mit denen er sich zu unterhalten scheint, an der Tafel. Im Vordergrunde wird das Kalb geschlachtet und auf Trommel und Horn Musik gemacht. Derselbe Gegenstand ist

auch im griechischen Evangelienbuche Nr. 74 Bl. 143 r. und v. der Pariser National-Bibliothek aus dem XI Jahrhundert, nur in gröfserer Ausführlichkeit, dargestellt,[1]) und zwar, wie in unserer Miniatur, ohne Bezugnahme auf die theologische Deutung des Gleichnisses, welche das Handbuch vom Berge Athos,[2]) offenbar auf Grund einer sehr späten Auffassungsweise, mit dargestellt wissen will.

Auf der Rückseite des dem Beginn des Johannes-Evangeliums voranstehenden Blattes sind in der oberen Hälfte der Evangelist Johannes und Christus mit der Samariterin am Brunnen dargestellt, die untere Hälfte aber weist die Kreuzigung auf.

26. Der in hohem Greisenalter dargestellte kahlköpfige Johannes, vor Tisch und Pult sitzend, ist eine wesentlich byzantinische Erscheinung. Man vergleiche z. B. die Johannesköpfe in dem Evangelienbuche Nr. 195 Coislin der Pariser National-Bibliothek (Abbildung bei Bordier, a. a. O. p. 124, Fig. 61); in den Evangeliarien der Berliner Königlichen Bibliothek: 4° Nr. 66, Bl. 263 v. und 4° Nr. 55, Bl. 229 v.; in dem Evangeliar der Wiener Hofbibliothek suppl. gr. Nr. 6 (XI Jahrhundert?) Bl. 316 v. Der Spruchstreifen in der Hand des Evangelisten enthält die Worte: Haec autem scripta sunt ut credatis (Joh. XX, 31).

27. In der Scene mit der Samariterin sitzt Christus hergebrachterweise links und sagt (auf dem Spruchbande) die Worte: »Quinque enim viros habuisti, et nunc, quem habes, non est tuus vir« (Joh. IV, 18). Die Samariterin, die, wie es sich häufig auf byzantinischen Bildern findet, ein Tuch um ihren Kopf geschlungen hat, windet mittels einer Kurbel den Eimer empor. Auf byzantinischen Bildern hat die Samariterin oft das Seil, an dem der Eimer hängt, in der Hand.[3]) Eine Hebelvorrichtung zeigt der Brunnen in der griechischen Handschrift der Pariser National-Bibliothek Suppl. Nr. 27 aus dem XII Jahrhundert auf Bl. 20 r.[4]) In dem griechischen Evangelienbuche Nr. 105 der Petersburger öffentlichen Bibliothek (XII—XIII Jahrhundert) Bl. 189^a und in demjenigen der Berliner Königlichen Bibliothek Nr. 66 (XI—XII Jahrhundert) Bl. 277^b wird der Eimer mittels einer Welle heraufgewunden.

28. Die Kreuzigung weist eine in mehreren Stücken vom Abendlande beeinflusste byzantinische Komposition auf. Christus, in dessen Antlitz der Schmerz in der bekannten Weise durch das Emporziehen der Linie der Augenbrauen nach der Nase hin ausgedrückt ist,[5]) hängt an einem grünen Kreuze, an dessen Querenden je ein schwebender, den Kreuzarm mit beiden Händen haltender Engel zu sehen ist. Jesu mit einem blauen Lendentuche bekleideter Körper ist nach links hin ziemlich stark ausgebogen. Obgleich die Füfse nicht übereinander gelegt, sondern nebeneinander gestellt sind, fehlt das für byzantinische Kreuzigungsbilder so charakteristische Fufsbrett, während die hier, wie in dem Psalterium in Donaueschingen[6]) mit Querstangen verbundenen Keile am Fufse des Kreuzes gegeben sind. Rechts sehen wir drei Krieger, darunter einen mit einem Speer, und den für die ausführlichen byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes durchaus bezeichnenden Hauptmann, der

---

[1]) Kurze Beschreibung bei Pokrowski, Das Evangelium S. 215.

[2]) Deutsche Ausgabe von Schäfer S. 224, § 342.

[3]) Über die byzantinische Darstellungsweise dieses Gegenstandes vergl. meine Bemerkungen im Jahrbuche XV, 141, 142.

[4]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Évangile Pl. L, 3.

[5]) Vergl. meine Bemerkungen im Jahrbuche XV, 217.

[6]) Haseloff, a. a. O. S. 144.



Buchstabe I des Goslarer Evangeliars
Zu Nr. 29—32

die Rechte nach dem Gekreuzigten hin, »Gott preisend«, erhebt,[1]) in der traditionellen Stellung, jedoch ohne den typischen Schild, an dessen Stelle sich ein grofses Schwert befindet. Links wendet sich der jugendliche Johannes stark gebeugten Hauptes liebevoll zu der in Tracht und Stellung stark byzantinisierenden Maria. In byzantinischen Kreuzigungsbildern steht Maria meist links, Johannes rechts vom Kreuze, doch kommen beide auch nebeneinander links vor, wie sie zusammen trauern und einander trösten, so z. B. auf Bl. 26 des slavonischen Chludoff-Psalters aus dem XIII—XIV Jahrhundert.[2])

Auf der Vorderseite des folgenden Blattes beginnt der Text des Johannes-Evangeliums: »In principio erat verbum ...«, und der Anfangsbuchstabe I enthält vier Vorgänge aus dem Leben Jesu, von denen jeder innerhalb eines Kreises und zweier links und rechts anstofsender Halbkreise dargestellt ist. Es sind (von oben nach unten): Christus und die Ehebrecherin, das Speisungswunder, Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel und die Auferweckung des Lazarus.

29. In meiner Abhandlung über die Wandgemälde in S. Angelo in Formis, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XV, S. 143—145 und S. 222, Anm. 7, habe ich nachgewiesen, dass die Scene mit der Ehebrecherin keineswegs nur der abendländischen Kunst eigen sei, sondern auch der byzan-

[1]) Jahrbuch XV, 216 habe ich eine Anzahl byzantinischer Beispiele angeführt und darauf hingewiesen, dass diese Gestalt in abendländischen Bildern sich nur dann findet, wenn die letzteren auch sonst byzantinische Anklänge zeigen.

[2]) Abbildung in »Древности«, »Altertümer, Arbeiten der Moskauer Arch. Gesellsch.« III, Taf. II; Pokrowski, Das Evangelium S. 335, Fig. 171.

tinischen. An der zuletzt genannten Stelle konnte ich zwei Beispiele aus dem XI und XII Jahrhundert beibringen: das eine in dem Evangeliar der Laurentiana zu Florenz, Plut. VI, cod. 23, Bl. 184 v., das andere in dem Evangeliar zu Gelati, Bl. 244. In unserer Handschrift wird die Ehebrecherin in dem rechten Halbkreise von einem Manne, der einen spitzen Hut auf dem Kopfe hat, herbeigeführt. Innerhalb des Kreises ist Christus dargestellt, wie er mit dem Finger der Rechten auf die Erde schreibt (Joh. VIII, 6), das Motiv, welches im Malerbuche vom Berge Athos [1]) vorgeschrieben ist und sich in dem Evangeliar zu Gelati und auf der Elfenbeinplatte (8017) der Bibliothek in Liverpool [2]) findet. Das Schriftband in der linken Hand Christi zeigt die bekannten Worte: »Qui sine peccato est ....« (V. 7). In dem linken Halbkreise sieht man drei staunende Männer mit Spitzhüten auf dem Kopfe.

30. Bei der wunderbaren Speisung (Joh. VI, 3—13) redet im kreisförmigen Mittelbilde Christus, seine Worte mit der Rechten begleitend, eindringlich zu einem Jüngling, der in seinem roten Mantel Brote herbeigetragen hat. Ist es der Knabe mit den fünf Gerstenbroten und zwei Fischen (V. 9), dem Christus sie abnimmt? In dem linken Halbkreise reicht Christus, der Brote im Mantel hat, einer aus mehreren sitzenden Menschen bestehenden Gruppe das Brot. Zu Christi Füfsen stehen mehrere Körbe mit Brot. Der rechte Halbkreis bietet doch wohl die entsprechende Fischreichung, wenn auch der Gegenstand, der hier durch Christus (?) oder einen Apostel (?) einer Gruppe Sitzender dargeboten wird, nicht deutlich zu erkennen ist.

Bemerkenswert ist die symmetrische Anordnung der beiden Scenen in den Halbkreisen, welche an die liturgischen Kommunionsbilder der byzantinischen Kunst erinnert, in denen Christus zweimal vorkommt, das eine Mal das Brot, das andere den Wein reichend.[3]) Sollte unserem Künstler das Schema eines solchen Abendmahlsbildes vorgeschwebt haben? Galt doch bereits in altchristlicher Zeit die Speisung mit wenigen Fischen und Broten als Hinweis auf das Abendmahl. Die Darstellung der gelagerten Volksmenge und der vollen Brotkörbe bildet immer wieder einen Hauptbestandteil byzantinischer Bilder der wunderbaren Speisung, so auf Bl. 165 r. in dem Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510 (IX Jahrhundert);[4]) Bl. 29 v. in der Evangelienhandschrift 74 (XI Jahrhundert) ebenda;[5]) Bl. 55 v. in dem Evangeliar Nr. 54 (XIII Jahrhundert) derselben Bibliothek.[6])

31. In dem Bilde der »Tempelreinigung« (Joh. II, 13—15) verfolgt Christus (im mittleren Kreise) mit geschwungener Geifsel zwei Männer, von denen der eine zwei Tauben trägt. Ein Tisch mit Geldstücken ist umgestürzt. In dem linken Halbkreise flieht ein Mann mit zwei Ochsen, in dem rechten flüchten drei Männer, von denen der *eine* eine Tasche oder einen Korb trägt.

32. Bezüglich der Auferweckung des Lazarus (Joh. XI) sei bemerkt, dass die aufrechte Haltung des letzteren aus der altchristlichen Kunst in die byzantinische

---

[1]) Deutsche Ausgabe von Schäfer S. 194, § 272.

[2]) Abbildung bei Westwood, Fictile ivory casts in the South Kensington Museum Taf. XII, und bei Graeven, Frühchristl. u. mittelalt. Elfenbeinwerke in photogr. Nachbildung, Serie I, 1898 Nr. 2.

[3]) Vergl. meine Abhandlung »Das Abendmahl Christi i. d. bild. Kunst«, im Repert. XIV, 451 ff.; XV, 506 ff.

[4]) Bordier, a. a. O. p. 74. — Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Évangile Pl. XVII.

[5]) Pokrowski, Das Evangelium S. 245.

[6]) Bordier, a. a. O. p. 229.

übergegangen ist, welche aber in der Regel das Grab nicht, wie die altchristliche Kunst und auch unsere Miniatur, durch ein tempelartiges Gebäude, sondern durch einen Höhleneingang andeutet. In der abendländischen Kunst des XII–XIII Jahrhunderts tritt an die Stelle des Grabbaues meist ein Sarkophag.[1]) Die vor Christus am Boden liegenden Schwestern des Lazarus, von denen die eine die gewandbedeckten Arme vorgestreckt hat, der den Wiederbelebten aus den Totenbinden loswickelnde Mann, sowie der die ausgehobene Grabesthür tragende Knabe sind Motive, die in byzantinischen Bildern immer wiederkehren.[2])

(Schluss folgt.)

DAS ORIGINAL DES FRÜHESTEN HOLZSCHNITTES HANS HOLBEINS

VON CAMPBELL DODGSON

Als den frühesten nach einer Holbeinschen Zeichnung gemachten Holzschnitt bezeichnet S. Vögelin (Repertorium X, 357 Nr. 3) die bekannte Titeleinfassung in Form einer Altarnische (Woltmann 234 Facsimile bei Butsch, Bücherornamentik I Taf. 41), die zum erstenmal Anfang 1516 erschien in dem von Froben gedruckten Breve .... Leonis X .... ad Desyderium Erasmum Roterodamum. Von der unerbittlichen Logik der Chronologie sind wir leider gezwungen, die Erfindung des zierlichen Entwurfes Holbein abzusprechen. Bis auf das von zwei Genien gehaltene Frobensche Signet und den Tritonenkampf am Sockel, hat er die ganze Komposition dem Titelblatt eines 1511[3]) von Johannes Weyſsenburger in Nürnberg gedruckten Büchleins entlehnt: Sacerdotū defensorium Christo|phori Scheurli. J. V. Doctoris libell' 4.[4]) Das näm-

---

[1]) Vergl. Haseloff, a. a. O. S. 132.

[2]) Vergl. meine Bemerkungen über die byzantinische und die abendländische Darstellungsweise der Auferweckung des Lazarus im Jahrbuch XV, 146, 147.

[3]) Streng genommen ist das Buch, ebenso wie das Breve Leonis X, nicht datiert. Die Schlussworte des Kolophons, »Anno Vndecimo«, beziehen sich auf die Entstehung der Rede Christoph Scheurls. Diese hielt er in Wittenberg am 10. Februar 1511. Am 1. März widmet er sie seinem Verwandten Johann Scheurl. Eine Anrede am Schlusse, »Reverendis ac deo amabilibus sacerdotibus«, datiert er, »in festo annunctiatiōis dominice. Anno eiusdem vndecimo supra sesquimillesimum«. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Gelegenheitsschrift früh im Jahre ihrer Entstehung gedruckt wurde. Der Name des bis 1515 in Nürnberg, später in Landshut thätigen Druckers: Joannes Weyſsenburger, steht unter dem Titel.

[4]) Auf der Rückseite des Titelblattes steht ein Epigramm, dessen zwei erste Zeilen deshalb so vertraulich klingen, weil sie über den beiden fälschlich Dürer zugeschriebenen Wappen Christoph Scheurls, Heller 2146—7, in Holz geschnitten sind:

Hic Scheurlina simul: Tucherinaque signa refulgent
Que doctor gemini Scheurle parentis habes.
Hec duo: diuerse celebrant insignia: gentes:
Sarmata Pantheram: Noricus Ethiopem.

Der Verfasser der Verse ist der Humanist Richardus Sbrulius.

liche Titelblatt wurde später in der o. O. u. J. (bei Weyfsenburger) erschienenen Exhortatio | ad Collatores benefici|orum ecclesiasticorum abgedruckt. Holbein hat alles, wenig verändert, von der Gegenseite kopiert. Im Original hält das oben auf der Guirlande sitzende, nach links gewendete Kind die nach *oben* gebogene Trompete in der Rechten, während der *rechts* auf dem Säulenkapitäl rastende Genius den grofsen, zum Drucken des eigentlichen Buchtitels bestimmten Zettel mit der Rechten hält. Die beiden kletternden und die beiden mit Speeren bewaffneten Putten sind wenig verändert in das Holbeinsche Titelblatt übergegangen. Unten an der Stelle des Sockels und des Signetes bemerken wir links das bayrische Wappen, rechts ein Kind als Träger des Wappens der Stadt Landshut.[1]) In den oberen Ecken, an der Stelle der von Holbein zur Signatur HANS HOLB verwendeten kleinen Tafeln, hat das anonyme Nürnberger Titelblatt zwei flatternde Fähnlein.

Übrigens hat sich Holbein kein Detail zugeeignet, ohne es durch entschiedene Verbesserungen zu verschönern, so dass das Ganze völlig das Gepräge seiner Individualität empfangen hat. Nur *eines* macht bei Vergleichung der beiden Blätter einen günstigeren Eindruck im Original als in der Kopie: die freie und natürliche Stellung des kleinen Trompeters.

DÜRERS BEZIEHUNGEN ZU J. DE' BARBARI, POLLAIUOLO UND BELLINI

VON BERTHOLD HAENDCKE

».... idoch so ich Keinen find der dv Etwas beschrieben hätt van menschlicher Mafs zu machen, dann einen Mann Jacobus genennt, van Venedig geboren, ein lieblicher Maler. Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Mafs gemacht hätt .... Aber ich was zu derselben Zeit noch jung .... Dann mir wollt dieser vorgemeldett Jacobus seinen Grund nit klärlich zeigen .... Doch nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Fitrufium, der beschreibt ein Wenig van der Gliedmafs eines Mannes. Also von oder aus den zweien obengenannten Männer hab ich meinen Anfang genummen«[2]). Mit diesen Worten bekennt Dürer in seiner Proportionslehre klar und deutlich, dass er durch Barbari, und zwar mündlich, als er noch jung war, mit einer Lehre bekannt geworden ist, die sich bemühte, einen Normalmenschen zeichnerisch zu konstruieren. Der Künstler musste seiner ganzen Natur nach von einer solchen Auffassung bis in das Mark seiner künstlerischen Anschauungen getroffen werden. Er hat sie nie wieder vergessen.

Es ist also eigentlich nur natürlich, wenn wir uns fragen, ob denn in den Aktfiguren, die Dürer seit der Wiederkehr von seiner ersten venezianischen Reise, an

[1]) Diese beiden Wappen kommen auf dem Titelblatt einer verschiedenen, ebenfalls undatierten, Ausgabe des Sacerdotum defensorium, ohne die oben beschriebene Einfassung, vereinigt vor. Sie sind wohl als das Signet Weyfsenburgers aufzufassen, dessen Namen unter dem kleinen Holzschnitt rein heraldischen Inhalts steht: Johann Weyssenburger Impressit | Landesutensis.

[2]) Dürers schriftlicher Nachlass, ed. Lange-Fuhse S. 342.



die auch ich glaube, bis zu seiner zweiten bezw. bis zu etwa 1500 gezeichnet und gestochen, sich ein Wiederschein jener mit solcher Begeisterung vernommenen Lehre wahrnehmen lässt. Merkwürdigerweise ist diese Frage niemals eingehend ventiliert worden. Die unglückselige Meister W-Hypothese Thausings mag dies verschuldet haben. Aber auch nachdem Lehrs diese Angelegenheit in die richtigen Geleise gebracht hat, ist meines Wissens jene »Frage« nicht aufgeworfen worden. Und doch zeigen gerade die W-Stiche die absolute Anhängerschaft Dürers nicht nur an Jacopo de' Barbaris Formenanschauung, sondern sogar die Abhängigkeit von dessen Arbeiten. Diese war bislang im engeren Sinne des Wortes nur für den Stich Adam und Eva von 1504 angenommen. Dürer war jedoch bereits vor dem Aufenthalte des Venezianers in Nürnberg (1500—1504) mit dessen Stichen auf das Genaueste bekannt. In dieser Thatsache, die ich sogleich belegen werde, liegt meines Erachtens ein weiterer, indirekter Beweis für den ersten Aufenthalt Dürers in Venedig, eine abermalige Klarstellung jener Worte: »Das Ding, das mir vor 11 Jahren so gut gefallen hat«. Denn weshalb sollte ein so fein und scharf blickender Künstler wie Dürer sich gerade an die Stiche Barbaris eng angeschlossen haben, während ihm die Werke eines Mantegna, Pollaiuolo bekannt waren, wenn nicht der Zauber des lebendigen, erklärenden Wortes trotz der Zurückhaltung Barbaris hinzugetreten wäre.

Wie der junge Nürnberger noch während seiner Studienreise den weiblichen Akt behandelte, wissen wir ganz genau aus der Zeichnung bei Bonat in Paris (Dürers Handzeichnungen, ed. Lippmann 345). Es ist ein einfacher, nach der Natur gezeichneter Akt, der, obwohl mit vieler Mühe und einigem Geschicke entworfen, doch das Ringen mit den Schwierigkeiten sehr deutlich ersehen lässt. Von irgend einer »certa idea« ist aber nicht das Geringste zu sehen. Das Frauenbad von 1498 (Lippmann 101), ebenfalls ein Naturstudium, ist weit sicherer gezeichnet und in der Strichführung abhängig von Stichelarbeit.

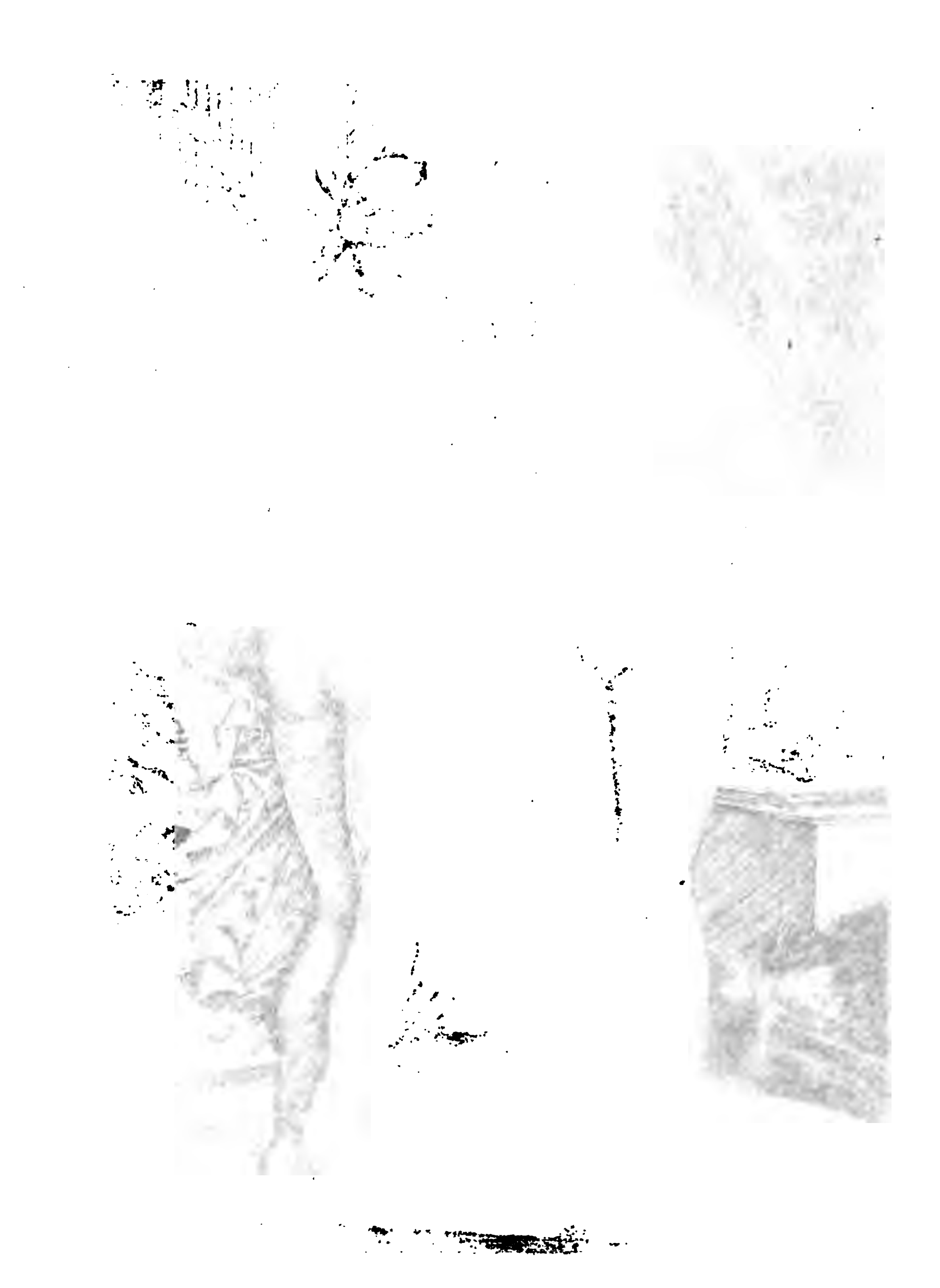
Zu den älteren Stichen Jacopo de' Barbaris (Kristeller[1]) Nr. 26) zählt »Der Sieg und der Ruhm«. Dürers »4 Hexen«, eins der bekanntesten Werke aus der Frühzeit des Meisters von 1497, sind diesem Stiche teils direkt, teils indirekt entnommen.[2]) Die Hexe zur Linken ist nur eine in einigen Kleinigkeiten abweichende rechtsseitige Kopie des »Sieges«. Die linke Schulter ist bei Dürer gehoben, der Ellenbogen des rechten Armes ist im dürerischen Stiche angezogen und die Beine sind ein wenig mehr auseinandergestellt, die Kopfhaltung ist fast die nämliche geblieben. Im übrigen sind aber die ganze Haltung und die allerdings magerer gehaltenen Formen in Dürers Arbeit denen Barbaris so eng verwandt, dass sie ohne jenes Vorbild meines Erachtens nicht entstanden sein können. Insbesondere ist die Rückenbildung bezeichnend. Jacopo de' Barbaris Frauen zeigen da eine Wölbung, die selbst bei den feisten Gestalten, die er liebt, wie eine Art Missbildung sich ausnimmt.[3]) Diese starke Krümmung finden wir bei Dürers Frauen, trotz der gröfseren Magerkeit, mit noch geringerem anatomischen Verständnisse gezeichnet wieder. Ebenso charakteristisch ist der weichliche Übergang des Gesäfses in den Oberschenkel.

Die Unterschiede zwischen der dieser Hexe im dürerischen Blatte gegenüberstehenden und der en face gestellten Frau, dem »Ruhme« im Jacopo de' Barbarischen

[1]) Das Werk des Jacopo de' Barbaris. Internationale Chalkographische Gesellschaft 1896.

[2]) Vergl. hierzu S. R. Köhler A chronological catalogue of the Engraving's ... of Dürer 1897, Absch. VIII Nr. 14. Referat W. v. Seydlitz im Repert. f. Kunstwissenschaft 1897, S. 390. Die bez. kurze Notiz kam mir erst nach Drucklegung meiner Arbeit zu Gesicht.

[3]) Vergl. auch Kristeller, a. a. O. Nr. 23.



seiner zw … bis zu etwa … zeichnet und
… von je … der Begeisterung … nommenen Leb…
… rigerw … diese Frage mein … gehend ventiliert
Meister … pothese Thaus … g die … verurteilt
… Angelegenheit … richtigen Geleise ge-
… nicht au … worden. Und doch
… die … Anfänge … ers … nur an Jacopo
… sogar … keit von dessen Arbeiten
… im engen … des W … den Stich Adam und Eva
… nommen. … jedoch … der Aufenthalte des Vene-
… berg … mit d … auf … Genauesie bekannt. In
… he, die ich … liegt meines Erachtens ein weiterer
… eis für … in Venedig … e aberartige Klar-
… Wort … Jahren … gefallen hat. Denn
… der Künstler wie Dürer sich gerade an
… während ihm die Werke eines Mantegna,
… er des lebendigen, erklärenden Wortes
… en wäre.

… seiner Studienre … weiblichen …
Zeichnung bei Bonat … Dürers …
… der … gezeichnete …
… Geschicke entworfen, doch das … mit
… lässt. Von irgend einer … ist
… Frauenbad von 1498 Lippmann … eben-
… gezeichnet … in der Strichführung abhängig

… Paris Kristeller[1] Nr. … Der Sieg
… der bekanntesten Wer … aus der Frühzeit
… direkt, teils indirekt entnommen.[2] Die
… Einzelheiten abweich … rechtsseitige Kopi…
… ist … geschoben … des …
… und die B … ein wenig mehr aus
… Im übrigen sind
… Formen in Dürers Arbeit
… Bild … des … nicht
… bezeichnend. Jacopo
… bei den meisten Gestalten …
Diese starke Krümmung finden
… mit noch geringerem anatomi…
… charakteristisch … der weibliche

Diese … dürerischen Blatte gegenüber
… Böhmen im Jacopo de' Barbarischen

… Graphische Gesellschaft 1896.
… of … Dürer
… Kunstwiss… 1897, S. 300
… Arbeit … Gesicht.

JACOPO DE' BARBARI

DER SIEG UND DER RUHM

KRISTELLER 26

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKERE

Stiche, sind eher noch geringer. Die Hexe des Nürnbergers ist ein nahezu vollkommen übereinstimmendes, allerdings knochigeres Spiegelbild des »Ruhmes« des Venezianers. Die Beine stehen von den Knieen abwärts nur ein wenig breiter auseinander; der rechte und der linke Arm sind vertauscht und der letztere ist schärfer gebrochen. Der Kopf endlich, dessen Haltung dieselbe geblieben ist, wurde nach links anstatt nach rechts gedreht. In diesem Falle kann man sogar die Gesichtsbildung als ähnlich bezeichnen, Dürers Hexe hat nur derbere, magerere Züge erhalten. In eine gewisse Verbindung zu dieser Gestalt müssen wir eine Zeichnung Dürers stellen (L. 110), die ohne Barbaris Stich nicht entstanden ist. Dass sie zu seinen frühen Arbeiten zählt, beweist zu allem Überflusse die Form des Monogramms. Auf der Zeichnung stehen ein Mann und eine Frau, sich einander den Rücken wendend, Seite an Seite. Zwischen ihnen und vor der Frau, die wir vom Rücken sehen, steht hochaufgerichtet ein Teufel mit aufgerissenem Maule und umklammert mit seinen krallenbewehrten Tatzen Mann wie Weib.



Albrecht Dürer
Studienblatt
In der Kunsthalle zu Bremen

Der erstere kneift jenem mit der Rechten in den Schweif, mit der Linken stützt er sich auf einen seitwärts gestellten Schild. Ein vergnügt grunzendes Schwein mit einer Glocke um den Hals kommt von rechts gelaufen; im Vordergrunde schlägt ein Kind einen Purzelbaum.

Bietet, wie bemerkt, der Mann zu jener auf dem Stiche rechts stehenden Hexe Dürers gewisse Beziehungen, so haben wir mutatis mutandis in der links stehenden

Frau auf der Zeichnung das Vorbild zu der mittleren, uns den Rücken zuwendenden Hexe auf dem dürerischen Stiche. Zunächst giebt die Frau auf der Federzeichnung die Gestalt des Sieges Barbaris in der Spiegelansicht mit den unbedeutenden Veränderungen wieder, dass sie nur eine kleine Drehung mehr en face gestellt ist, der Kopf, dessen Frisur mit den skizzierten langen Halslocken sogar stark der Vorlage angeähnelt ist, nach rechts gewendet, der rechte Arm etwas vorgenommen wurde und die Füfse unter Beibehaltung der Fufsstellung ein wenig voneinander gerückt sind. Diese Studie, die übrigens auch die so sehr fleischigen Formen Barbaris zeigt, hat Dürer dann zu der erwähnten dritten Hexe benützt, freilich mit einigen Veränderungen. Im Stiche ist das rechte Bein hinter das linke gesetzt, der Oberkörper wurde noch mehr nach rechts gedreht und der linke Arm gehoben. Auch in den Stich sind diesmal die volleren Bildungen des Italieners übergegangen, einzig die Arme sind dünner gebildet worden. Die Füfse, die von Barbari besser verkürzt, von Dürer aber organischer gezeichnet wurden, sind gerade bei dieser Gestalt sehr lehrreich für die Vergleichung.

Für die vierte Hexe auf dem Kupferstiche Dürers kann ich keine Vorlage in Barbarischen Arbeiten aufweisen.

Sollte aber jene Federzeichnung vielleicht eine neue Erklärung für den Stich die »vier Hexen« bieten können? Auf der Studie ist doch ersichtlich die sinnliche Liebe, die mit »dämonischer« Kraft Mann und Weib erfasst, geschildert worden. Ihrem Wesen nach ist sie einerseits durch das Tier, andererseits durch das Kind gekennzeichnet worden. Sollte nun zwischen dem von glühenden heifsen Strahlen umleuchteten Dämon auf dem Stiche, den vier Frauen, die alle den Schofs decken, dem Totenkopf und -bein, sowie endlich der mit kleinen Blättern am Stiele besetzten »Kugel«, in der ich am liebsten eine Art stilisierten Granatapfel sehen möchte, ein innerer Zusammenhang bestehen? Die Buchstaben auf dem Apfel O. G. H. wären dann mit onus generis humani zu übersetzen. Wenn wir uns daran erinnern, eine wie grofse Zahl von Frauen damals im Kindbette starben, dass H. Baldung Grien auch einen Todesgang der Schwangeren gezeichnet hat, so könnte die versuchte Deutung, so seltsam sie auf den ersten Blick auch aussehen mag, vielleicht doch in Erwägung gezogen werden.[1])

Auf einem zweiten Blatt aus diesem Lebensabschnitte Dürers, dem sogenannten Traum des Doktors, ist dargestellt, wie ein alter Mann, in weichen Kissen gebettet, hinter dem Ofen sitzt und ein kleines Teufelchen ihm etwas in das Ohr bläst — was, das besagt das junge nackte Weib zur Rechten, und der Humor von der Sache ist der kleine Amor, der zur Linken auf ein paar Krücken zu steigen sich bemüht. Auch diesmal hat Dürer die Gestalt der Frau einem Stiche Barbaris entnommen. Die Stellung ist nahezu die nämliche wie die der Venus auf dem Stiche Barbaris »Mars und Venus« (K. 12); nur die Arme hat er vertauscht und unbedeutend verändert, die Füfse um eine Spanne auseinandergerückt und den Kopf um einige Linien gehoben. Die schärfere Durchmodellierung will ich hier nur anmerken und auf den kleinen Amor einzig hinweisen, da von ihm noch an einer anderen Stelle die Rede sein wird.

In die Nähe der besprochenen Stiche Dürers gehört auch die Amymone (B. 71), deren Gestalt in enger Verbindung zu Barbaris »Viktoria« steht (K. 27). Die Lage des Unterkörpers, Leib wie Beine, die der beiden Arme ist eine recht ähnliche. Dürer hat bekanntlich zu diesem Stiche eine Naturstudie gemacht, die vom Jahre 1501 da-

[1]) Dass Dürer gerade in dieser Zeit Stoffe stark sinnlichen Inhaltes in seiner Phantasie barg, belegen ja ferner der Traum des Doktors, der Liebesantrag, der Türke und seine Frau, der Koch mit seiner Frau, die gr. Eifersucht u. s. w.

tiert ist und sich in der Albertina befindet. Er hat in derselben namentlich die Umänderung mit der Barbarischen Figur vorgenommen, die für seine Zwecke notwendig war, d. h. er hat den Oberkörper aufgerichtet. Diese Abänderung wie die Profilstellung des Kopfes hat er beibehalten, die unmögliche oder, besser gesagt, die äufserst gezwungene Lagerung auf der Zeichnung aufgegeben, den rechten Arm wieder angezogen und die Hand, wie bei Barbari, auf den Oberschenkel gelegt, und auch für den linken Arm auf die Haltung der Barbarischen Viktoria zurückgegriffen. Das Gesicht zeigt auf der Studie entschieden die nur wenig modifizierten Züge der Agnes Frey, der jungen Gattin unseres Meisters. Auf dem Stiche ist die Ähnlichkeit eine etwas verwischtere. Für den Kopf des »Neptun« dürfte wohl leicht das Vorbild unter den Barbarischen Stichen zu finden sein. Es ist der vergröberte Triton auf dem Blatte des Venezianers »Triton mit einer Nereide« (K. 23). Sollte diese Deutung richtig sein? Ich bezweifele sie wegen des Dreizackes. Auch glaube ich, dass Dürer in der That die Sage der Amymone[1]) im Sinne hatte. Bekanntlich wurde diese Tochter des Danaus mit ihren Schwestern zum Wasserholen ausgesandt, warf ihren Spiefs nach einem Hirsch, verfehlte diesen und traf einen Satyr, der ihr dafür Gewalt anthun wollte. Amymone rief Neptun herbei, der den Satyr verscheuchte und selbst erlangte, was jener gewünscht. Die Mädchen im Wasser, der herbeistürzende »Türke« wären dann ziemlich zwanglos erklärt, wie auch, durch irgend eine für uns heute nicht mehr kontrollierbare Vermischung der Sage, das Geweih auf dem Haupte des Neptun, und endlich das, wie Anton Springer richtig sagt, »gemütliche« Liegen der Amymone im Arme des fischschwänzigen Gottes, dessen Absichten der Künstler wohl auch hat andeuten wollen; denn sonst wäre es doch ein leichtes gewesen, das Gewand etwas mehr nach rechts zu drapieren. Zur Unterstützung dieser Erklärung des Stiches bemerke ich endlich, dass Dürer selbst das Blatt »Meerwunder« nannte.

Ein weiteres Blatt Dürers, das einen weiblichen Akt aufweist, ist die »grofse Eifersucht«. Ephrussi[2]) bemerkt in Bezug auf Nessus und Deianira, dass sie auf den Tritonenkampf und das Bacchanal Mantegnas zurückweisen und hat sicher recht, wenn er auf die Ähnlichkeit in der Stellung des erhobenen Armes der Deianira zwischen beiden Stichen, dem Dürers und dem Mantegnas, hinweist; auch wenn er auf die Verschiedenheit der Körperformen zwischen diesem Blatte und dem anonymen italienischen Stiche »Der Tod des Orpheus« in Hamburg hindeutet, der bekanntermafsen das Urbild des in Rede stehenden Dürerschen Blattes ist. Der Grund jenes Unterschiedes ist eben darin zu suchen, dass die vollen, durch unseren Altmeister nur straffer durchmodellierten Formen Jacopo de' Barbaris für Dürer mafsgebend waren, seine Phantasie befruchteten. Trotzdem ich durchaus verstehe, dass man auf Mantegna als Vorbild für die Deianira hingewiesen hat, so möchte ich doch bemerken, dass die Körperformen die Barbaris sind bezw. unter der Berücksichtigung der energischereren Detailbehandlung Dürers ihnen angemessen sind, dass die Haltung des linken Armes durch die Situation sich ergeben musste, die übrige Körperlage sehr dem Spiegelbilde der ruhenden Viktoria Barbaris ähnelt und das Profil der Deianira nicht das des Mantegnaschen Stiches ist, sondern das der Frau unseres Meisters. Das hervortretende Kinn mit dem sogenannten Doppelkinn ist ausschlaggebend.[3]) Ob für den Kopf des

[1]) Entgegen A. Springer, der in seiner schönen Dürer-Biographie S. 31 auf Herkules und Deianira verweist.

[2]) A. Dürer et ses Dessins. Paris 1882. p. 30.

[3]) Vergl. hierzu besonders auch das Profil der »grofsen Fortuna«.

Nessus thatsächlich der Satyr im Bacchanal mafsgebend ist, möchte ich dringend bezweifeln; man vergleiche diesen Kopf mit dem geigenden Satyr Jacopo de' Barbaris (K. 19). Der Typus ist in Einzelheiten derber, sonst aber durchaus der nämliche geblieben. Und dass Dürer diese Figur gekannt hat, ist gar nicht in Abrede zu stellen. Seine Satyrfamilie von 1505 erhärtet dies in unbestreitbarer Weise.

Diesen weiblichen Aktzeichnungen tritt an die Seite die Eva auf dem Stiche von 1504. Es ist genügend belegt worden, wie eng die Beziehungen dieser Figur zu Jacopo de' Barbaris Gruppe Mars und Venus sind. Die Gestalt der Eva leistet mir übrigens Eideshelferdienste; denn man braucht nur einen prüfenden Blick auf ihre Formenbildung und auf die der genannten weiblichen Akte zu werfen, um die durchaus entsprechende Behandlung z. B. der Bauchpartien, der Brüste, der Beine, der Kopfbildung — diese ist am meisten verändert worden — zu erkennen. Einzig in der künstlerischen Freiheit ist ein Fortschritt zu erkennen.

So glaube ich den Beweis erbracht zu haben, dass die Formenanschauung, die Dürer bis 1504 vom weiblichen Körper hatte, bedingt war durch diejenige, die Jacopo de' Barbari besafs. Und zwar ist jene Auffassung ununterbrochen wahrzunehmen seit dem ersten Datum, d. h. seit 1497, um nicht auf frühere mit Zahlen nicht belegbare Zeiten zurückzugreifen. Allerdings hat Dürer von Anfang an, d. h. für uns datierbar, seine Naturstudien wohl daneben betrieben,[1] wenigstens seine Selbständigkeit sich insofern gewahrt, als die weichlichen Umrisse der Barbarischen Frauen bei ihm fester accentuiert sind.

Im übrigen bemerke ich, dass sogar die Art und Weise, wie z. B. die Rückenmuskeln an den Frauen im »Frauenbade« von 1496 gezeichnet sind, an Barbari etwas gemahnt.

Dass Dürers frühere Frauenakte alle etwas Akademisches, d. h. äufserlich Angelerntes haben, ist, ohne dass man die Ursache erkannte, längst wahrgenommen worden. Thausing schreibt a. a. O. S. 232 gelegentlich der Meister W-Hypothese: »Es galt der noch widerspenstigen Kupferplatte Herr zu werden. Aber auch die etwas *schematischen posierenden* nackten Gestalten auf jenen grofsen Stichen, insbesondere die weiblichen .... waren wohl geeignet, den Wetteifer Dürers herauszufordern«. Wie sehr Dürer durch die Brille Jacopo de' Barbaris sah, beweist am besten die Studie von 1501, die sicher nach dem Modell gemacht ist. Thausing schreibt a. a. O. S. 234: »Der Augenschein lehrt, dass ihm die Formen des ziemlich wohlgebildeten weiblichen Körpers bei aller Sorgfalt grofse Schwierigkeiten bereiten; namentlich gelang es ihm nicht, den Übergang des Rumpfes in die Hüfte befriedigend zu lösen. Die Stellung der Figur und das feine lange Profil erinnern zwar im allgemeinen an die Gestalten der Deianira und der Amymone in den Stichen, die Auffassung der Einzelformen mit ihren Zufälligkeiten ist aber eine ganz andere«. Also auch Thausing sieht im allgemeinen Formenideal nicht die Dürersche, sondern eine fremde Auffassung — für ihn die des Meister W, für mich die Jacopo de' Barbaris.[2]) Es ist hier bei Dürer übrigens nur, wie ich, allgemein gesprochen, anmerken möchte, ein Verhältnis von

[1]) Oft? Vergl. die stolze Beischrift zu der Studie von 1501 »Dz hab ich gfiszirt«! Aktzeichnungen, wie das Blatt von 1500 (ed. Lippmann 325) in London, sind gewissermafsen geometrische Aufgaben, keine Naturstudien.

[2]) Dafür, dass die Frauengestalten auf den grofsen dürerischen Stichen Eines Geschlechtes sind, hoffe ich den Beweis erbracht zu haben; dass sie dann aber Barbari entstammen, dafür zeugt auch Ephrussi a. a. O. p. 72, wenn er hinsichtlich der Eva von 1504 sagt: Le corps de la déesse ... et celui de la mère du genre humain se ressemblent dans leur entier.

JACOPO DE' BARBARI

MARS VENUS UND AMOR

KRISTELLER 12

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

Angewöhnung und eigenem Studium zu konstatieren, das jeden Tag von neuem beobachtet werden kann und psychologisch auch gar nichts Befremdendes an sich hat.

Ich möchte hiermit die Erörterungen über Dürers Darstellung des weiblichen Körpers bis etwa 1504 schliefsen, obwohl ja noch einzelne Stiche, z. B. die Genoveva, der Besprechung warten. Aber das Blatt ist zunächst nicht so wichtig, und dann wären eventuell Beziehungen zu Barbaris Stichwerk, z. B. zur Kleopatra (K. 28), herzustellen. Doch davon möchte ich absehen und vor allem feststellen, dass erst die »grofse Fortuna« uns einen von der Barbarischen Proportionslehre und seinen Stichen gänzlich unabhängigen grofsen weiblichen Akt vorführt, den Dürer frei von jeder Theorie exakt nach der Natur durchgezeichnet hat. Allerdings kamen ihm die Formen des Modells entgegen. Die robuste Bildung der Dürerin ähnelte stark, nur in das Kraftvolle übersetzt, den feisten Weibern Barbaris. Gerade deshalb vermochte Dürer, meines Erachtens, befreit von dem persönlichen Einflusse des Italieners, aber erfüllt von hingebender Liebe zur Schönheit des menschlichen Körpers und zur Natur sich doppelt ungehemmt der neuen Aufgabe zu widmen. Und wie war nun sein Auge geschärft! Man vergleiche einmal die Durcharbeitung der Füfse, der Beine, des Bauches, der Brust u. s. w. hier und dort bei der Amymone u. s. w. Welch strotzendes Leben jetzt in den früher nur durch eine schematische, oft übertriebene und doch nicht kraftreiche Muskulatur belebten Körperteilen! Wenn man weiterhin die grofse Fortuna vom technischen Gesichtspunkte aus betrachtet, so kann auch dieser, meiner Ansicht nach, keinen Einwurf dagegen machen, wenn ich diesen Kupferstich an das Ende der Entwickelung bis 1505 setze. Denn das grofse Glück übertrifft nach meiner Anschauung den Sündenfall von 1504 eher, als dass es ihm nachsteht. Wieviel feinfühliger folgt die Hand des Meisters in der Fortuna den Formen, wie prachtvoll sind hier die Schatten aufgehellt und wie delikat die Übergänge in das Licht gegeben.

Ich zögere deshalb nicht, die grofse Fortuna als das letzte Blatt der behandelten Reihe von 1497 an zu betrachten. Sollte sich aber selbst das Gegenteil dieser Behauptung zwingend ergeben, so würde dadurch meine bereits formulierte Hauptabsicht, die Bezüge Dürers zu Jacopo de' Barbari in Hinblick auf die Behandlung des weiblichen Aktes von etwa 1497 bis 1504 klarzulegen, in keiner Weise tangiert. Denn eine Unterbrechung der mehr theoretisch richtig als absolut bindend anerkannten Auffassung eines anderen Künstlers — vergl. die Naturstudien — und ein vorübergehender engster Anschluss an die Natur wäre bei einem Maler wie Dürer keineswegs an und für sich absolut unwahrscheinlich. Wie verschieden Dürer zur nämlichen Zeit schaffen konnte, beweist ja z. B. für die Gesetze der Komposition der Hellersche Altar und die Marter der Zehntausend.

Was ich hinsichtlich der weiblichen Akte Dürers bemerkt habe, findet eine Ergänzung durch Beobachtungen über den männlichen. Allerdings liegt in diesem Falle die Sache wesentlich komplizierter. Dürer war trotz der Frauenbäder, trotz der eigenen Gattin zweifelsohne weit eher in der Lage, den männlichen Akt als den weiblichen nach der Natur zu studieren. Überdies war derselbe mit seinen energischer ausgesprochenen Linien und coupierten Flächen entschieden mehr Dürers Hinneigung zur Zeichnung entsprechend. Daher war Dürers Auge in diesem Punkte geschärfter, und dieser scharfe Blick für den Organismus konnte an den undurchgebildeten männlichen Körpern Barbaris wenig Anspornendes wahrnehmen, dafür um so mehr an den Arbeiten Pollaiuolos und Mantegnas. Wir haben also diesmal drei bezw. vier Faktoren zu berücksichtigen. Dass Jacopo de' Barbari eine Rolle auch für diese Frage gespielt hat, ist längst anerkannt. Ephrussi bemerkt in seinem Buche p. 74: »Quoiqu'il y ait moins

de ressemblance entre Mars et Adam, la pose des jambes et des pieds est la même dans les deux figures«. Und weiter: »Dans la période où il était le plus hanté par les modèles de Jacopo, il avait librément copié la gravure d'Apollon et Diane (B.16.



Albrecht Dürer
Studienblatt. Linke Hälfte
Im Besitz von Mr. Léon Bonnat in Paris

K.14) du maître au Caducée«. Es ist durchaus richtig, dass Dürer in dieser Zeit, das heifst etwa 1500—1504, von Barbari dessen schlanke Bildung der Männer übernommen hat. Charakteristisch ist insbesondere der auffallend lange und schmale Fufs, den der Italiener zeichnet. Jener wie die ganze Formenbildung kehren sogar in damals entstandenen Gemälden Dürers bezw. seiner Werkstätte wieder, wie z. B.

im St. Veiter Altar von 1502. Dieses Bild ist übrigens weiterhin interessant für die Entstehung der Gestalt des Adam von 1504. Sie belegt, wie Dürer auf ältere Arbeiten zurückgriff, um aus ihnen neue entstehen zu lassen. Entfesselt man nämlich den rechten Arm des Sebastian, senkt ihn ein wenig, hebt andererseits den Kopf um eine Linie, streckt den linken Arm etwas mehr aus und setzt das rechte Bein auswärts, so ist mit diesen thatsächlich nur kleinen Abänderungen der Adam von 1504 da. Sogar die Beleuchtung ist fast die nämliche. Man beachte die Schatten auf dem linken Unter-, dem rechten Oberschenkel, der Brust u. s. w. — Der Stich bringt auch in diesem Falle eigentlich nur eine bestimmtere Accentuierung. Das Profil ist dasselbe, nur sind Nase und Mund durch Schülerhände verdorben worden.[1]) Barbaris Einwirkung begegnen wir dann noch in den beiden Apollozeichnungen in London (L.179 und 233) und in dem Dürerschen Stiche: Der bogenschiefsende Apollo (B.68), der seinerseits in der ganzen Körperhaltung auf einen Stich Barbaris (K. 14) ja bekanntlich zurückgeht, aber auch nur in der Stellung und im schlanken Gliederbau. Mehr möchte ich meiner Ansicht nach Dürer überhaupt nicht von Barbari übernehmen lassen.

Die Durcharbeitung der Körperformen lehrte ihn aufser der Natur Pollaiuolo (Mantegna). Lippmann nennt mit Recht die Zeichnung (Nr.347) von 1495 mit den zwei nackten Männern, die nackte Frauen auf den Schultern tragen (Bonnat, Paris), eine »Aktstudie, wahrscheinlich nach italienischem Vorbilde, wohl des Pollaiuolo, das den Raub der Sabinerinnen darstellte«. So wie hier hat der Italiener als Vorbild gedient zu der Zeichnung mit dem bogenschiefsenden Herkules im Kampfe mit den stymphalischen Vögeln in Darmstadt (L.207). Es ist derselbe gut studierte, nur hier entschieden noch weit besser und unter Zuhilfenahme von Naturstudien durchgeformte, muskelstarke Körper. Die Ähnlichkeit ist eine so starke, dafs man immer glaubt, man müsse auf Pollaiuolos Stiche mit dem Kampfe der »dieci nudi« die Vorlage finden. Dass Dürer aber seine eigene Studie vom Jahre 1495 nach Pollaiuolo bei der Fertigstellung des Bildes vor Augen gehabt hat, beweist das Profil des Herkules auf diesem. Insbesondere sind die hageren Gesichtszüge, die stark hervortretenden Backenknochen, die an der Wurzel tief eingesattelte und im Bogen herausspringende Nase, das vortretende Kinn zu betonen.

Eine echt Pollaiuolosche Gestalt ist ferner der »Herkules« auf dem Stiche Nessus und Deianira. Vornehmlich erinnern die so stark herausgedrängten Gelenke und Muskeln an den Beinen an die Zeichnung von 1495 und deren Vorlage.

Endlich möchte ich in diesem Zusammenhange noch des Wortes Dürers Erwähnung thun, das er am 7. Februar 1806 an W. Pirkheimer von Venedig schrieb: »Er — Giovanni Bellini — ist sehr alt und ist noch der best im Gemäl«. Meiner Ansicht nach kann man dies »noch« betonen und im Zusammenhang mit jenem anderen Ausspruche setzen »das Ding, das mir vor 11 Jahren u. s. w.«. Ist eine solche Betonung des »noch« aber berechtigt, so setzt dies eine frühere Bekanntschaft mit Bellini als höchstwahrscheinlich voraus. Sie kann nur vor »11 Jahren« stattgefunden haben. Besitzen wir nun irgend ein Zeugnis aus dieser Zeit, das uns erlaubt, Beziehungen zwischen Dürer und Bellini herzustellen? Auf dem »Traum des Doktors« steht links ein kleiner draller Amor, der auf Krücken zu steigen sich bemüht. Seine ganze Erscheinung weist nach Italien. Eine kleine Besonderheit aber lässt uns, wie mich dünken will, den Finger auf Giovanni Bellinis Werke legen: die Stellung des Amors, sowie die Art

[1]) Ich spreche hier von dem Bilde. Auf der Zeichnung (L.190) ist die Übereinstimmung des Mundes eine genauere, die Nase aber nicht genügend für eine Vergleichung erkennbar.

und Weise, wie die Flügel befestigt sind. In der deutschen Kunst sind, abgesehen von den eigentlichen Seraphim, die Engel mit Flügeln begabt, die direkt aus den Schulterblättern herauswachsen; so bei Lochner, bei Schongauer u. s. w. Auch die italienischen Meister, die für Dürer in Frage kommen, z. B. Mantegna, verfahren nicht anders; im allgemeinen ordnet ja auch Bellini die Flügel so an, nicht minder Dürer in vielen Werken, z. B. im Dresdener Altar. Diesmal ist aber die Bildung eine andere. Als der junge deutsche Maler etwa 1495 nach Venedig kam, war Giovanni Bellini ohne Widerrede der berühmteste einheimische Maler, sein gefeiertstes Bild sicherlich der Altar von 1488 in der Kirche der Frari. Ein Blick auf dies Gemälde belehrt uns, dass der junge Nürnberger den kleinen, mandolinespielenden Engel zur Linken sehr gut im Gedächtnisse behalten hat, denn die Stellung des Amors auf dem Kupferstiche ist eine fast identische mit der des Engels auf dem Bilde, auch der Flügelansatz ist der gleiche. Es ist nicht bezweifelbar, dass auch dem Bellinischen Engel die Flügel aus der Schulter selbst *und* aus der Seite unter der Schulter herauswachsen. Bei Dürer ist der Ansatzpunkt klarer, da er die Flügel kleiner, den Oberarm nicht bedeckend gestaltet hat. Dürer hat diese Manier noch ein und das andere Mal wiederholt, z. B. in den drei fliegenden Engeln oder Genien (B. 66) und in den kleinen Engeln, die den Kranz auf dem Rosenkranzbilde von 1506 halten. Sollte Bellini, der Schüler Mantegnas, vielleicht überhaupt den Vermittler zwischen Dürer und dem Meister von Padua abgegeben haben?

Wenn ich am Schlusse das Resultat ganz allgemein formulieren darf, so möchte ich es dahin zusammenfassen, dass auf Dürer *als aus seinen Werken nachweisbar* in seiner *Frühzeit* nicht nur Mantegna, wie allerseits angenommen ist, sondern auch Jacopo de' Barbari, Pollaiuolo und Bellini eine Einwirkung ausgeübt haben. Und zwar die beiden erstgenannten Meister in dem Sinne, dass sie Dürers Auffassung vom männlichen und weiblichen Körper sehr wesentlich beeinflussten, unbeschadet der Naturstudien.

Fragen wir uns nun nach der Entstehungszeit der besprochenen Stiche, so muss man meines Erachtens so gruppieren, dass man die vier Hexen von 1497 und den Traum des Doktors ziemlich nahe (circa 1498/99) aneinander rückt, die grofse Eifersucht wird etwa 1500 zu datiren sein. Für den Raub der Amymone giebt die Studie von 1501 die Datierung, und Adam und Eva sowie der spielende Satyr sind ja für die Jahre 1504 und 1505 sicher gestellt. Gleichzeitig mit diesen letzterwähnten Arbeiten bezw. etwas später setze ich dann die kleine — diesen Stich halte ich nur für weniger geglückt, aber nicht für wesentlich älter — und die grofse Fortuna.

SPERANDIO MANTOVANO

VON HANS MACKOWSKY

In der Frührenaissance erscheint Bologna als eine der belebtesten Stationen auf der grofsen Marschroute, die der wanderlustige Schwarm der Künstler von Neapel bis Venedig jahrhundertelang eingeschlagen hat. Von den Grofsen haben im Quattrocento nur Zwei deutliche und ehrwürdige Spuren in der Stadt des hl. Petronius zurückgelassen: Jacopo della Quercia im ersten Drittel und Michelangelo am Ausgang des Jahrhunderts. Unter den bescheideneren Talenten, die der Stadt vorübergehend ihre Kunstfertigkeit verdungen, hat sich die Aufmerksamkeit der Forscher vornehmlich drei Meistern zugewendet, die wir im letzten Viertel des XV Jahrhunderts gleichzeitig dort in Thätigkeit voraussetzen dürfen. *Niccolò d' Antonio* aus Bari, der seinen Beinamen *dell' Arca* von der Vollendung der Grablade des hl. Dominikus führt, tritt, unter dem ersichtlichen Vorbilde Quercias schaffend, mit dieser Arbeit den Florentiner Meistern ebenbürtig an die Seite. *Francesco di Simone,* Verrocchios Ateliergehilfe, hat das Verdienst mit dem Grabmal des Tartagni dem Florentiner Nischengrab zum endgültigen Siege über das Bologneser Wandgrab verholfen zu haben. Der Dritte ist *Sperandio* von Mantua, als Medailleur ebenso erforscht und geschätzt, wie bis vor kurzem in seiner bildhauerischen Thätigkeit übergangen und verkannt.

Die Biographie dieses Meisters hat eine umfangreiche und mühselige archivalische Arbeit erfordert; auf Schritt und Tritt liefs das litterarische Material im Stich, überall musste zu den Dokumenten gegriffen werden. Vasari erwähnt Sperandios Namen gar nicht und schreibt sogar eins der Hauptwerke unseres Meisters dem Niccolò di Piero d' Arezzo zu. Der häufige Wechsel des Aufenthaltes und die bedenkliche Nachbarschaft ihn überstrahlender Zeitgenossen haben ihn auch für die Lokalhistoriographen zu einem Gegenstande nachlässigerer Aufmerksamkeit gemacht, als seine Kunst es verdiente. Endlich hat das häufige Vorkommen seines Namens mehrfach die Forscher von der richtigen Spur wieder abgelenkt und zahllose Verwirrungen gestiftet. Erst Venturis Scharfsinn hat all diese Klippen gefahrlos umschifft, und seinen Forschungen[1]) allein haben wir das einigermafsen vollständige Lebensbild unseres Meisters zu danken.

Doch bleiben leider für die frühe Zeit und darüber hinaus noch klaffende Lücken. Dass der Künstler aus Mantua stammt, verrät er uns selbst in der Umschrift des Revers auf seiner Medaille des Prisciano: *Sperandeus Mantuanus dedit.* Sein Geburtsjahr aber ergiebt sich mit annähernder Wahrscheinlichkeit nur aus einer Kombination. Wir erfahren nämlich aus Sperandios eigenem Munde, dass er um 1470 schon heiratsfähige Töchter hat; mithin mag er um 1425 zur Welt gekommen sein. Ganz

[1]) Archivio storico dell' arte I (1888) p. 385 ff. und II (1889) p. 229 ff.

im Unsichern bleiben wir über seinen Vornamen, der auf keiner Medaille und in keinem Aktenstück erwähnt wird. Ebenso unbekannt sind Lehrmeister und Jugendwerke.

Da sein Vater Bartolommeo seines Zeichens Goldschmied war, wird der Künstler bei ihm in die Lehre gegangen sein; rühmte er sich doch gelegentlich einmal selbst seiner Vielseitigkeit, indem er sich erbot zu arbeiten *de brongio, de marmoro, dj terra, de disignj di piombo, de picture, de orfesaria.* Frühzeitig muss er sein Wanderleben, das ihn so oft in fremder Herren Dienst führte, begonnen haben: 1445 und 1447 erhält er in Ferrara Zahlungen für Arbeiten, die ihrem Gegenstande nach nicht näher bezeichnet werden. Indessen scheint er nicht in Ferrara ansässig geblieben zu sein; 1451 sucht man ihn vergebens in seiner Vaterstadt Mantua, in der damals die Pest hauste. Für die späteren Jahre führt eine undeutliche Spur, der wir nur mit äufserster Vorsicht folgen, nach Mailand. Für einen Aufenthalt dort könnte die Medaille des Herzogs Francesco Sforza von Mailand sprechen, der 1466 starb, und die Sperandio also vor diesem Jahre nach dem Leben gearbeitet haben muss. Sie ist übrigens eine der wenigen des Künstlers, die den Dargestellten nicht im Profil geben, und zeigt auf der Kehrseite eine Phantasiearchitektur, die dem architektonischen Verständnisse unseres Meisters alle Ehre anthut.

Erst mit dem Jahre 1463 lichtet sich das Dunkel dieses Künstlerlebens. Wir finden den Meister in Ferrara am Hof der Este, von denen zur Zeit Herzog Borso das Regiment führte, inmitten eines Hoflebens von wahrhaft orientalischer Üppigkeit. Des Herzogs Neigungen waren indessen weniger der strengen monumentalen Kunst, als der Entfaltung eines blendenden Schaugepränges zugewandt. Seine Pferde, seine Falken und seine Kleinodien, vor allem seine Brokatgewänder befriedigten vollauf seinen Lebensgenuss und seinen Schönheitssinn.[1]) Die heitere Mannigfaltigkeit mythologischer und genrehafter Aufzüge auf den halb zerstörten Fresken des Palazzo Schifanoja vergegenwärtigen deutlicher als alle Berichte das anmutige Spiel fürstlicher Laune. Da Sperandios datierte Medaillen der ferraresischen Gesellschaft erst unter dem Nachfolger Borsos gegossen wurden, und auch bildhauerische Arbeiten aus jenen Jahren weder überliefert noch erhalten sind, so ist anzunehmen, dass der Fürst zunächst die Goldschmiedekunst des Meisters in Anspruch nahm.

Vielgestaltiger wird des Künstlers Thätigkeit erst unter dem Nachfolger des Herzogs Borso, Ercole I. Zur Feier der Vermählung seines Fürsten mit Eleonore von Aragon modelliert Sperandio die bekannte Medaille mit dem Doppelbildnis des erlauchten Paares. Auch den Brautwerber Sigismondo d' Este lernen wir durch Sperandio kennen, und nach und nach wird uns vom Meister der ganze Kreis von hohen Staatsbeamten, Kirchenfürsten, Professoren am sogenannten studio di Ferrara, Dichtern und Grofsfinanziellen vorgestellt, die der glänzende Hof um sich zu scharen gewusst hatte. Auch für gröfsere dekorative Arbeiten wird nun des Meisters Kunst in Anspruch genommen. 1475 meifselt der Künstler zwei Marmorköpfe für das Eingangsportal des grofsen Lustgartens aufserhalb der Stadt, dessen mannigfaltige Augenweide der Neffe des Herzogs, Niccolò da Correggio, schildert:

ove passar vedeasi a schiere a schiere
cervi, capriol, daini, algazelle,
struzzi e giraphe con macchiata pelle.

[1]) 1452 bei der Investitur der Herzogtümer Modena und Reggio durch Kaiser Friedrich III wird der Aufzug des Herzogs geschildert: Il marchese vestito di broccato d' oro con adornamenti di gioie di gran prezzo: tra le quali però tre erano preziosissimi, due nella beretta et uno alla spalla sinistra (vergl. Pigna, Historia de' Principi di Este, Ferrara 1570, p. 544).



Dennoch scheint auch diese umfassendere Thätigkeit den Künstler nicht vor der Not des Augenblickes bewahrt zu haben. Unter den Dokumenten, aus denen wir mit Mühe dieses bescheidene und für den Durchschnittskünstler damaliger Zeit vermutlich typische Lebensschicksal konstruieren müssen, nimmt ein Brief Sperandios an seinen »erlauchtigsten Fürsten, seinen erhabensten Herrn und einzigsten Herzog« die vielleicht bedeutsamste Stellung ein. Durch das Rauschen der Jahrhunderte scheint des Meisters Stimme unmittelbar zu uns zu dringen. Wertvolleres überliefert dies Schriftstück, als die exakten Thatsachen in den Empfehlungsschreiben, die dem Künstler auf die Wanderschaft mitgegeben worden sind, als die kanzleimäfsig trockene Registrierung der Summen, die ihm für oft nicht einmal namentlich erwähnte Arbeiten gezahlt wurden. Venturi, der auch dieses menschlichste aller Sperandio-Dokumente zu unserer Kenntnis gebracht hat,[1]) setzt den leider undatierten Brief mit guten Gründen in die siebziger Jahre. Derb und robust, wie seine Kunst, ist auch des Meisters Ausdrucksweise; oft ringt seine ungelenke Feder mit den notgedrungenen Höflichkeiten des Kurialstils. Der Brief ist eine Bittschrift Sperandios an seinen Fürsten Herkules I. Zunächst beruft sich der Bittsteller auf seine jahrelangén gewissenhaften Dienste und sucht sein Unterfangen mit dem Hinweis zu entschuldigen, dass er bisher noch nie die Herzogliche Herrlichkeit belästigt habe. Dann aber, unvermittelt, bringt er seine Klagen vor. Eine unbrauchbare Familie und drei heiratsfähige Töchter beschweren ihn; mit seinem Talente allein sei er nicht im stande, seinen Bedürfnissen zu genügen. Das alte Klagelied von Künstlers Erdenwallen lässt er kräftig und nicht ohne Bitterkeit ertönen: das Talent gelte zur Zeit nichts mehr *on per necessità de li homini on per altre occurrente occupatione.* Dennoch sei er gewillt, seinen Lebensunterhalt allein seiner Kunstübung abzugewinnen; bei den kargen Früchten, die sein Talent ihm trage, fleht er die Herrlichkeit um eine *provisioncella* oder um ein kleines Geschenk an, ihm auf- und weiterzuhelfen. »Im anderen Falle kann ich hier nicht bleiben, und es schmerzt mich bis tief ins Herz hinein, andere Länder aufsuchen zu müssen, wenn Eure Signoria mir nicht hilft, da ich entschlossen war und es bei mir festgesetzt hatte, zu leben und zu sterben im Schatten Eurer Excellenz.[2])« Mit einem Beweise seines »geringen Könnens«, dem »Bildnisse« des Herzogs, unterstützte er seine Bitte, weniger um seine Kunst zu zeigen, sondern »zur Erinnerung an meine Bedürfnisse und Thätigkeit«; er säumt nicht hinzuzufügen, dass es besser hätte ausfallen können, wäre es nicht entstanden im leidigen Zwang des Broterwerbes. In der Zuversicht auf die Huld des Herzogs empfiehlt sich der Künstler zum Schluss als »glücklichster Diener Eurer Excellenz«.

Über die Entscheidung des hohen Herrn erfahren wir nichts. Doch scheint der Brief den Erfolg gehabt zu haben, dass des Herzogs Gönnerschaft eine aufmerksamere wurde. Binnen kurzem führte sie den Künstler jener Katastrophe zu, die seinem sonst nicht eben stürmisch bewegten Leben das Interesse des tragisch erregten Momentes sichert.

Schon einmal hatte der befreundete Hof der Manfredi vorübergehend von Ferrara die hilfreiche Entsendung unseres Meisters erbeten. Nun machte der im Bau begriffene Dom in Faenza und seine geplante reiche Ausstattung von neuem die Dienste Sperandios

[1]) Kunstfreund 1885, S. 277 ff.

[2]) Aliter non ci poſſo stare: e dolme fino al core dover cerchare altri paesi non me ajutando vostra Signoria perche glia havea deliberato e stabelito Vivere e morire sotto lombra de Vostra Excia.

erwünscht. Herzog Ercole war gern gefällig und hielt den Künstler nicht zurück. Der Bischof Federigo von Faenza, der Bruder des regierenden Fürsten Carlo, vermittelte einen glänzenden Kontrakt auf fünf Jahre, und so traf Sperandio mit der fröhlichen Hoffnung, seinen Ehrgeiz hier an gröfseren Aufgaben als bisher befriedigen zu können, Anfang Juni 1477 in Faenza ein. Aber die kontraktlichen Versprechungen der fürstlichen Herren vom eigenen Hause, vom monatlichen Gehalt, von der Verpflegung für drei Personen und von den sieben Fuhren Nutzholz konnten nicht eingelöst werden. Vier Monate darauf waren Carlo und Federigo bereits verjagt, und ihr Verwandter Galeotto Manfredi hatte sich des Regiments und der Stadt bemächtigt. Es scheint, dass Sperandio zunächst nur den Herrn, nicht Amt und Wohnsitz eingebüfst hat. Dafür spricht die Medaille des neuen Gebieters mit der Inschrift *invictus Martis alumpnus*, die einem schmeichlerischen Höflingsmunde entstammen könnte. Allein der kriegslustige Herr besafs doch wohl eine zu rauhe Hand für die zarte Pflege der Kunst und war überdies vielleicht auch wenig gewillt die nicht eben geringfügigen Verpflichtungen seines Vorgängers unserem Künstler gegenüber zu den seinen zu machen. Ein persönliches Ungemach beschleunigte das Schicksal des Meisters. Ein schnöder Diebstahl — essendo stata furata tanta roba che ascendeva a la soma de ducati cento doro — verleidete dem Meister den weiteren, schon an sich wenig aussichtsreichen Aufenthalt völlig.

So wandte sich Sperandio wieder nordwärts in gesichertere Verhältnisse, und 1478 treffen wir ihn in Bologna. Dort fand der Künstler als Herrn der Stadt Giovanni II Bentivoglio, der schon seit 1462 die politisch höchst anfechtbaren Berechnungen des Heiligen Stuhles zu Schanden machte. Papst Paul II hatte ihn an die Spitze des neu geschaffenen Senates gestellt in der Erwartung, durch die Übertragung einer solchen Machtbefugnis die Familie der Bentivogli dem Volke ebenso verhasst zu machen, wie sie dem Stuhle Petri unbequem war. Allein der Regent hatte es verstanden, nicht nur seine Stellung durch diplomatische Schachzüge zu festigen, sondern auch die Volksgunst sich in steigendem Mafse zu sichern. Die friedliche Geklärtheit der inneren Zustände liefsen ihm gerade um die Zeit der Ankunft Sperandios erwünschte Mufse, mit der Erbauung und Ausschmückung seines Palastes, sowie mit der Errichtung öffentlicher Gebäude die letzten Pflichten eines beliebten Herrschers freigebig und hochherzig zu erfüllen.

In Bologna waren dem Meister Jahre ruhiger und, wie man annehmen muss, erfolgreicher Thätigkeit beschieden. Aufträge mannigfacher Art fielen ihm zu; jetzt schuf er die wenigen wesentlichen Werke, die ihm einen Platz auch aufserhalb der Geschichte der Kleinkunst sichern.[1]) Wie vordem in Ferrara, brachte ihn auch hier seine Kunstfertigkeit als Medailleur in nahe Beziehung zu den vornehmsten Kreisen. Bis 1495 sind seine Spuren in der Stadt des hl. Petronius nachweisbar.

Den alternden Künstler mag, wie so viele der unstet wandernden Genossen, die Sehnsucht ergriffen haben, das letzte Abendrot hinter den Türmen der Vaterstadt zu sehn.[2]) Noch einmal griff er zum Wanderstabe, und mit Empfehlungsbriefen an den Marchese Gianfrancesco II Gonzaga zu Mantua ausgerüstet, traf der Greis in der Heimat ein. Seine Stunde muss bald darauf gekommen sein. Keinesfalls hat er des

---

[1]) Vgl. u. a. Archivio storico dell' arte IV (1891), p. 308, wo ein interessantes Dokument auch über Sperandios Thätigkeit als Architekt Auskunft giebt.

[2]) Vgl. den Empfehlungsbrief von Ludovico Gonzaga an Gianfrancesco II (U. Rossi, Gazetta numismatica 1887, Nr. 12, p. 89).

Jahrhunderts Wende mehr erlebt. Seine letzte nachweisbare Arbeit ist die Medaille für den Frate Ludovico Brognolo. Mit ihrem Revers, den betend erhobenen Händen, die den Rosenkranz halten, wird sie ein rührendes Bekenntnis nahender Todesgedanken, von denen auch die andächtig-fromme Inschrift Zeugnis ablegt: *Spes mea in deo est.* —

Schauen wir auf dies Leben zurück, so ist es ein enger Kreis, in dem wir uns örtlich von Mantua nach Ferrara und Faenza, und über Bologna zurück nach Mantua bewegen. Wohin den Künstler auch die noch dunkeln Pfade seiner Jugendzeit geführt haben mögen: Florenz und Rom hat er niemals gesehen. Da darf es nicht Wunder nehmen, wenn auch seine Kunst ihre engen Grenzen hat. Ehe es noch gelang — abermals ein Verdienst Venturis — das Werk des Künstlers zu ergänzen und zu erweitern, durfte man in ihm nur einen der produktivsten Medailleure des Quattrocento erblicken. Jetzt haben Stilkritik und Dokumente neue Werke des Meisters zu Tage gefördert und die bisher allzu argwöhnischen Auges gelesenen Lokalschriftsteller vor Vasari glänzend gerechtfertigt. Dies gilt vornehmlich für das monumentalste Werk des Künstlers aus seiner späten Bologneser Periode, für das Grab des Papstes Alexander V, das Vasari ausdrücklich Niccolò di Piero, dem Meister des Mandorlaportales am Florentiner Dom, zuschreibt, während es die Lokalschriftsteller für Sperandio in Anspruch nehmen. Den Streit der Gewährsmänner schlichtete ein von Rubbiani gefundenes und publiziertes Dokument.[1]) Die Thatsache, dass der Papst schon 1410 verstorben war, nachdem er wenig über neun Monate die Tiara getragen, darf nach solchem Zeugnis gegen das gesicherte späte Datum der Errichtung seines Ehrengrabes (1482) nicht stutzig machen.[2]) Diesem Werke, das,



Sperandio
Grabmal des Papstes Alexander V
Bologna San Francesco

[1]) Archivio storico II (1888) p. 232. Entrate e spese del convento di S. Francesco: »1482. 3 oct. ave M°· Speraindio per resto pagamento de la sepultura de pp. Alixandro a facto lui presente Fr. Jacomo del Pellegrino L. 10. 15. 0«.

[2]) Es scheint, als habe Sperandios Grabmonument nur ein älteres von Niccolò di Piero gefertigtes ersetzt, das in einem Rechnungsvermerk von 1424 erwähnt wird. Vgl. Repertorium XVIII (1895) p. 390.

in bemaltem Thon ausgeführt, wegen der Empfindlichkeit des Materials doppelt Schonung erfordert hätte, ist übel mitgespielt worden. In San Francesco, der Kirche des Minoritenordens, dem der Papst selbst angehört hatte, aufgestellt, musste es bereits 1588 restauriert werden.[1]) Unter dem napoleonischen Regimente verlor es seinen Platz und wanderte, in seine Teile zerlegt, hinaus aus den Thoren der Stadt zum Friedhof der Certosa. Dort lagen die zerstreuten Teile lange verwahrlost, und als man 1837



Sperandio
Die Madonna mit zwei Franziskanerheiligen
vom Grabmal Alexanders V in San Francesco zu Bologna

an ihre Zusammensetzung ging, wurden wesentliche Glieder des Aufbaus vermisst und irrtümlich auf Vasaris Autorität hin im Stile des frühesten Quattrocento in Marmor ergänzt. Unsere Abbildung giebt die neueste, kürzlich erst ausgeführte Rekonstruktion von der Hand des Architekten Rubbiani, der das stark erneuerte Werk wieder in San Francesco zur Aufstellung gebracht hat.

[1]) Visibelli, Eletta dei monumenti sepolcrali ed onorarij di Bologna. Tomo IV (1844).

Kein feinerer Künstlergeist hat hier im ganzen wie im einzelnen gewaltet. Soweit sich, da der Sarkophag ein modernes Einschiebsel ist, über die architektonische Komposition urteilen lässt, fehlt es dem Bau an Harmonie der aufstrebenden Teile und an einem organischen Abschluss. Auch im Figürlichen stören grofse Mängel. Die Engel mit den Füllhörnern und den Wappen in den beiden Nischen des Unterbaues sind so handwerkerlich in dem stumpfen Ausdruck ihrer Gesichter und dem oft unmotivierten Faltenreichtum ihrer Gewänder, wie die ähnlich behandelten allegorischen Gestalten auf den Kehrseiten einiger Medaillen. Plump ist auch die grämliche Madonna zwischen den beiden Franziskanerheiligen im obersten Teil des Monumentes; wie matt drückt die Haltung des Kopfes und der Hände mit den Wundmalen die selige Verzückung des hl. Franz aus; wie teilnahmlos blickt der schmalschultrige Kuttenträger (Antonius von Padua?) auf der Gegenseite zu dem himmlischen Kinde hinüber!



Sperandio
Kopf Alexanders V von seinem Grabmal
Bologna San Francesco

In einem fast unheimlichen Gegensatze zu dem unfreien Ausdrucke dieser Physiognomien steht nun aber der Kopf des tot ausgestreckten Papstes mit den buschigen Augenbrauen, den eingefallenen Wangen und dem schreckhaft weit geöffneten Munde. Beim Tode des Papstes ging das Gerücht, er sei durch Gift beiseite geräumt worden, und diese Züge, die der Schmerz des Sterbens und nicht die Hoheit des Todes in ihrem Erstarren geprägt hat, scheinen das Gerede zu rechtfertigen. Jedenfalls muss dem Künstler die Totenmaske vorgelegen haben, und er hat sie benutzt, ohne seine Phantasie zum Nachschaffen in Bewegung zu setzen. Meinte er damit seinen Auftraggebern am gewissenhaftesten zu genügen, oder geschah es in dem begreiflichen Gefühle von Unsicherheit, das auch einen Gröfseren überkommen hätte, der auf keine persönliche Erinnerung, auf kein Abbild nach dem Leben sich stützen durfte?

Unter den wenigen freiplastischen Arbeiten Sperandios gebührt dem Alexandergrabe eine centrale Stellung, und vor ihm drängt sich gebieterisch die Frage auf, welchen künstlerischen Anregungen dies Talent seine Entfaltung zu verdanken habe. Wenn wir auch in dem Monumente nur die erste gröfsere uns bekannte Schöpfung des Künstlers vor uns sehen, so berechtigt sie doch zu einem endgültigen Urteil in Anbetracht ihrer späten Entstehung. Ein Meister hat mit 60 Jahren abgeschlossen. Die Kritik dieses Werkes wird das lang feststehende Urteil über den Medailleur nur bestätigen können. Sperandio war kein originales Talent. Wenn er in den zu Ferrara gefertigten Schaumünzen deutlich seine Abhängigkeit von den gröfseren Meistern in seiner Umgebung zu erkennen giebt, so wandelt er auch in dem Alexander-Monumente auf

den Wegen seiner künstlerischen Zeitgenossen. Nicht eindruckslos hat er zu Quercias Giebelgruppe über dem Mittelportale von San Petronio aufgeschaut; die Madonna lehrt es in Haltung und Gebärde. Die Einzelfiguren der Heiligen legen einen Vergleich mit den vollendeteren, vorbildlichen Gestalten des Niccolò dell' Arca nahe. Anderes wieder deutet auf Francesco di Simone; besonders verräterisch wird in dieser Hinsicht das mit der Zunge schnalzende Christusknäblein auf dem Arm der Madonna, ein bei Francesco di Simone fast ständiges Motiv, das auf Luca della Robbias Erfindung zurückgeht. Sperandios Eigenstes bleibt schliefslich der Aufbau und das Ornament. Gelegentlich greift unser Meister direkt auf antike Muster zurück, wie in den bärtigen geflügelten Männern mit der Vase zwischen sich, die der Madonna als Konsole dient.[1]) Im allgemeinen deutet das Ornament auf die Goldschmiedewerkstatt, aus der, wie Sperandio selbst, so viele Künstler des Quattrocento hervorgegangen sind.

Reicher als an dem Papstgrabe tritt das ornamentale Element an einigen anderen, dem Meister letzthin[2]) mit gutem Grunde zugeschriebenen Werken auf: am Portal der Kirche S. Caterina zu Bologna, an der Säulenhalle von S. Giacomo und im Hallenhof des Palazzo Bevilacqua. Allen diesen Arbeiten ist das Material, gebrannter Thon, gemeinsam, das eine improvisierende Arbeit möglich machte und der leichthin behandelten Form die Frische bewahrte.

Den bisher wenig beachteten Terracottabüsten[3]) eines Bologneser Rechtsgelehrten, ehemals im Besitz des Professors Corvisieri zu Rom, des Giovanni II Bentivoglio in der Sammlung des Fürsten Orloff zu Paris, der Marmorbüste des Andrea Barbazzi[4]) in San Petronio zu Bologna, die in so ungünstiger Höhe aufgestellt ist, dass sie lange, noch dazu in ihrer barocken Architekturumgebung, übersehen werden konnte, und endlich einem Portraitrelief der Herzogin Eleonora d'Aragon bei Gustave Dreyfufs in Paris, kann ich ein anderes männliches Reliefbildnis, ebenfalls in Marmor, anfügen, das bisher noch keine Erwähnung in der Sperandio-Litteratur gefunden hat, obwohl es schon 1894 vom Louvre erworben wurde.[5]) Das strenge Profilbildnis eines bartlosen Mannes in reifen Jahren erinnert in seinem profilierten Rahmen an die ähnlich umrahmten Plaketten der Zeit. Links unten an dem bestofsenen Rande trägt es die lädierte Inschrift: .PVS SPERANDEI (Mafse 59:51). Zweifellos ist die Inschrift echt und das Werk eigenhändig. Der Dargestellte ist mit hoher breiter Kappe und dem Brustharnisch bekleidet, ganz in der Art erlauchter Herren, zu deren Beruf das Kriegshandwerk gehörte. Die leicht gekrümmte Nase, das energische Kinn und das in dünnen Strähnen über die Stirn fallende Haar deuten unverkennbar auf den Herzog Ercole I, dessen Züge aus Sperandios Hochzeitsmedaille genau bekannt sind. Danach fiele diese interessante und schöne Arbeit noch in den ferraresischen Aufenthalt des Künstlers.

---

[1]) Vgl. ein ganz verwandtes, vom Forum des Trajan stammendes Ornament im Lateran. Helbig, Führer Nr. 623 (I p. 489).

[2]) Malaguzzi, Archivio storico dell' arte II (1896) p. 72 ff.

[3]) Die grofs und ernst gehaltene Bronzebüste auf Mantegnas Ehrengrabe in S. Andrea zu Mantua muss aus chronologischen wie aus künstlerischen Rücksichten unserem Meister abgesprochen werden. Bode schreibt sie nach U. Rossis Vorgang dem *Gian Marco Cavalli* zu. Vgl. Jahrbuch X (1889) p. 211 ff.

[4]) Archivio storico dell' arte II (1896) p. 82 ff. Leider ungenügende lithographische Nachbildungen der Barbazzi-Monumente giebt Visibelli, a. a. O. Tomo IV.

[5]) Die photographische Vorlage der Abbildung verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn André Michel, Conservateur-adjoint am Louvre.



SPERANDIO

BÜSTE DES NICOLA SANUTI

IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Unter all diesen Portraitarbeiten ist jedoch jene Thonbüste der Sammlung Corvisieri, die vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein im Sommer 1896 erworben wurde und jetzt durch Überweisung zu dauernder Aufstellung in die Königlichen Museen gelangt ist, zweifellos die bedeutendste. Die lebensgrofse Büste des älteren behäbigen Mannes in der Tracht der Bologneser Professoren ist über den Hüften abgeschnitten, so zwar, dass der linke Unterarm verschwindet, der halberhobene rechte Arm hingegen mit der in den Brustschlitz des talarartigen Gewandes greifenden Hand gänzlich sichtbar bleibt. Als Sockel dient ein achteckiger Untersatz mit glatten Flächen, nur aut der Vorderseite befindet sich eine leere Kartusche für den Namen der Persönlichkeit. Über Schultern, deren machtvolle Breite noch durch den in schweren vertikalen Falten herabhängenden Talar mit den gepufften Ärmeln gesteigert wird, ruht ein fetter, aber noch immer den starken Knochenbau genugsam verratender Kopf. Das Barett ist halb aus der Stirn gezogen, dünne, strähnige, wie vom Schweifs gefeuchtete Haare legen sich schlaff und die Ohren versteckend an den Schädel. Im Gesicht mit dem starken Doppelkinn, der wohlgebildeten, wenn auch nicht gerade edel geformten Nase, dem grofsen Munde, der, wie die kleinen Augen, schmal geschlitzt ist, herrscht das Scharfsinnig-Geistreiche entschieden vor, wird aber durch das überall aufleuchtende Wohlwollen jeder sarkastischen Überlegenheit entkleidet. Die fleischige, wohl durchgeformte Hand verstärkt mit ihrem festen Zugreifen den Eindruck kraftvoller Milde. In dem allenthalben gelockerten Fleisch, in den reichen Runzeln unter den Augen,



Sperandio
Ercole I d'Este
Im Museum des Louvre zu Paris

in der untersetzten Fülle der ganzen Gestalt macht sich das zunehmende Alter schon deutlich bemerkbar; nicht aber ein Greisentum, in dem die Kraft mählich schwindet, sondern die Zeit der gröfsten seelischen Geklärtheit in des Lebens goldigsten Herbsttagen. Ganz abzusehen von der Tracht, verrät schon die Durchgeistigung der Einzelform die hohe Kultur des Dargestellten. Durch die bis auf schwache Reste in den Tiefen der Gewandfalten abgesprungene Farbe ist dem Werke viel von dem Reiz der ursprünglichen Lebenstreue verloren gegangen; die Energie seines Ausdrucks hat dabei nichts oder nur wenig eingebüfst.



Sperandio
Nicola Sanuti
Im Berliner Museum

Unserer Büste gegenüber ist an der Autorschaft Sperandios nicht zu zweifeln. Alle Eigenheiten des Künstlers auf den Medaillen lässt sie erkennen, vor allem die Behandlung des Fleisches und der Haare, sowie den scharfgeschlitzten Mund. Das Motiv der Hand, die das Gewand fasst, erscheint auf der Medaille des Andrea Barbazzi wieder. Endlich zeugt auch das Material, farbig bemalter gebrannter Thon, dessen er sich mit Vorliebe bediente, für Sperandio. Bologneser Lokalschriftsteller berichten einstimmig von einer Terracottabüste Sperandios, die den berühmten Rechtsgelehrten Nicola Sanuti, Mitglied des Senates von Bologna, darstellte und noch in den ersten Jahrzehnten des XIX Jahrhunderts am Palazzo Bevilacqua sich befunden haben soll. Ist nun aber der Dargestellte wirklich jener Nicola Sanuti, dessen Büste Guidicini und Giordani am Palazzo Bevilacqua gesehen haben?

Unter Sperandios Medaillen befindet sich auch eine für Nicola Sanuti. Auf den ersten Blick scheinen sich die Bildnisse der Medaille und der Büste nicht identifizieren

zu lassen; bei genauerem Zusehen aber springt die Ähnlichkeit der Physiognomien, ja die Kongruenz der entscheidenden Formen in die Augen. Die weit knochigere Strenge des Gesichts auf der Medaille erfährt leicht eine natürliche Erklärung. Da in der langen Lobinschrift auf der Kehrseite das Todesdatum des Sanuti (26. Juni 1482) erwähnt wird, muss die Medaille nach dem Tode des Dargestellten gearbeitet worden sein. Sehr wahrscheinlich ist also, dass Sperandio abermals, wie bei der Papststatue des Alexandergrabes, die Totenmaske benutzt hat. Daher die weit vorspringenden knochigen Partien des Gesichtes, namentlich Kinn, Nase und Schläfe, daher die tief eingesunkenen Wangen, die verschwommenen Augen und das Fehlen der Haare.[1]) Vielleicht liefs Sanutis Witwe, Nicolasia Castellana, die Medaille anfertigen, um sie dem Grundstein des Palastes einzufügen, der lange Sanutis Namen trug, und dessen Bau der Gelehrte erst kurz vor seinem Tode beschlossen haben muss. Wenigstens lässt sich in seinen bis 1481 sorgfältig geführten Rechnungsbüchern kein Posten für den Palastbau nachweisen.[2])

Aber auch der Büste wird in diesen Rechnungsbüchern mit keiner Zahlung Erwähnung gethan. Alles vorliegende Material gestattet nicht, die Frage zu entscheiden, ob diese Büste dem ausgezeichneten Manne etwa nach einem nicht seltenen Brauche der Zeit als Geschenk von Verehrern dargebracht worden ist oder ob sie erst nach dem Tode für den Palast gefertigt wurde.[3]) Eine ausgebrochene Stelle auf der Rückseite des achteckigen Sockels scheint im übrigen darauf hinzudeuten, dass die Büste einst mit eisernen Klammern oder Pflöcken befestigt war. Venturi nimmt als ihren ehemaligen Aufstellungsort eine Nische an über der Thür des kleinen, auf Konsolen ruhenden Balkons an der Fassade des heutigen Palazzo Bevilacqua. Wenn er aber die Höhe und Breite dieser Nische mit 67 cm, ihre Tiefe mit 21 cm angiebt, so war sie zur Aufnahme unserer 90 cm hohen, 80 cm breiten und 50 cm tiefen Büste nicht geeignet. Auf welche Weise das Werk von Bologna nach Rom in die Sammlung des Professors Corvisieri gekommen ist, aus der es der Verein für Berlin erwarb, hat sich trotz aller Nachforschungen nicht ermitteln lassen.

Für die kunsthistorische Bewertung der Arbeit ist die Unbestimmbarkeit ihrer Provenienz und die Unklarheit ihrer genaueren Datierung von geringem Belang. Wofür sie auch bestimmt gewesen ist und wen immer sie darstellt, in jedem Fall gebührt ihr der Ehrenplatz unter den gröfseren bildhauerischen Leistungen Sperandios. In ihrer machtvollen Charakteristik vermag sie wohl sich mit den meisterhaften Portraitbüsten der gleichzeitigen Florentiner zu messen. Ihre Herkunft fordert eine Vergleichung mit den Arbeiten der artverwandten oberitalienischen Portraitisten um die Wende des Quattrocento heraus. Hierbei kommen vor allem die Lombarden, *Tamagnini* und sein Neffe *Pace Gazini* in Betracht, deren von Carl Justi unlängst in diesen Blättern gedacht worden ist.[4]) Die kantige Härte Tamagninis vermeidet Sperandio ebenso wie die etwas leere Formenbreite des Pace Gazini. Entschiedener als seine oberitalienischen Zeitgenossen fasst Sperandio die Büste im Raum auf; obwohl sie für eine Nische bestimmt gewesen sein wird, ist sie mehr als nur ein frei heraustretendes Relief ohne

[1]) Nach dem ungenügenden Exemplar des Berliner Münzkabinets liefs sich leider keine brauchbare Abbildung herstellen.

[2]) Freundliche Mitteilung des Herrn Francesco Malaguzzi Valeri in Bologna.

[3]) Die Beispiele sind nicht selten dafür, dass die Bildnisse längst Verstorbener so lebendig individualisiert erscheinen, als hätte ihnen das unmittelbare Leben zum Vorbild gedient (vgl. die Skulpturen-Galerie des Palazzo von San Giorgio zu Genua).

[4]) Jahrbuch XIII (1892) S. 10.

Hintergrund. Sie ist freiplastisch gedacht. Sie ist trotz des ungünstig abschneidenden linken Armes daraufhin komponiert, dass sie die Stellung und die Bewegtheit der unsichtbaren Körperteile andeutet. So führt sie die Phantasie weiter, wo andere Meister durch einen einfacher oder reicher ornamentierten Büstenfufs die Einbildungskraft von dem Dargestellten ablenken. Sperandio rechnet mit der modellierenden Wirkung des einfallenden Lichtes, das Tamagnini mit seiner abstrakten Formenschärfe zu ignorieren scheint und das Pace Gazini bei der ins allgemeine gehenden Durchbildung der Hauptformen ungenutzt lässt. Unser Meister hat auch das feinere Gefühl für die Stofflichkeit; in dem gleichen Material weifs er durch die Behandlung die fleischigen Teile aus den rauheren Partien des Gewandes herauszuheben. Diese Nuancierung der Form täuscht schliefslich einen farbigen Eindruck vor, der einigen Ersatz schafft für die zerstörte Bemalung, vielleicht sogar einen reineren, als das Werk im Schmuck seiner ursprünglichen Farbigkeit bot. Man sieht den alten Herrn würdevoll-behäbig daherkommen, die weifse beringte Hand an seinem dunklen Talar, die Augen blinzelnd und schwimmend, das Antlitz gerötet.

So erscheint Sperandio mit seiner stärkeren Illusionsfähigkeit moderner als die gewissenhaften, aber etwas trockenen Lombarden. Die spielende Leichtigkeit der Behandlung, der man allenthalben den Druck des rundenden Daumens, den Schnitt des furchenden Modellierholzes anmerkt, die ungemeine Frische in allen Details des Gesichts wie der Gewandung rücken das Werk unserem heutigen künstlerischen Empfinden näher, als es einer objektiven Beurteilung vielleicht vorteilhaft ist. Der glückliche Wurf einer rasch entstandenen, bei aller Durchführung doch scheinbar improvisierten Leistung erweckt für den Meister ein günstiges Vorurteil. Damit geraten wir in Gefahr, die wohlgelungene Arbeit eines nicht allzu sorgsamen und nicht allzu begabten Meisters zu überschätzen. Wir vergessen, wie viel er der begnadeten Zeit schuldet, in der er schaffen durfte.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



NEUNZEHNTER BAND

IV. HEFT

BERLIN 1898
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Redakteur: V. v. LOGA

DAS EVANGELIAR IM RATHAUSE ZU GOSLAR

VON E. DOBBERT

II

II. ZUSAMMENFASSUNG DER IKONOGRAPHISCHEN UND STILISTISCHEN EIGENSCHAFTEN DER MINIATUREN

In dem ersten Teil dieser Abhandlung habe ich die Bilder daraufhin untersucht, wie weit sie oder einzelne ihrer Bestandteile auf byzantinische Vorbilder zurückzuführen sind. Das Ergebnis war, dass viele der Miniaturen in ihrer Komposition das byzantinische Schema mehr oder weniger treu wiedergeben. Auch verraten so manche Gestalten in den Kopftypen, Stellungen, Bewegungen, Gebärden eine Anlehnung an byzantinische Muster. Der Eindruck, den ich beim erstmaligen Betrachten der Handschrift in Goslar im Jahre 1882 mit den Worten: »überaus stark byzantinisierend« in meinem Notizbuche und sodann mit den Worten: »starker byzantinischer Einfluss« in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1890[1]) fixierte, hat sich bei dem erneuten Studium der Miniaturen an Ort und Stelle im Jahre 1896 und sodann der Photographien nicht abgeschwächt. In der That ist mir keine andere Handschrift deutschen Ursprunges (mit Ausnahme einer weiter unten zu erwähnenden, wahrscheinlich von demselben Meister mit Miniaturen ausgestatteten) bekannt, die diesen Einfluss so durchgehend zeigt. Doch bin ich weit davon entfernt, die Bilder als ein Erzeugnis byzantinischer Kunst anzusehen, wie es Strzygowski allerdings vor längerer Zeit that, da er in seiner 1885 erschienenen Ikonographie der Taufe Christi den Codex »durch seine Malereien ein unschätzbares Denkmal der spätesten byzantinischen Kunst« nannte. Vielmehr zeugen die Miniaturen trotz der Anlehnung an die byzantinische Darstellungsweise von der Kunstempfindung eines abendländischen Meisters.

Dass die deutsche Malerei im XII—XIII Jahrhundert eine Fülle byzantinischer Elemente in sich aufnahm, habe ich in dem oben genannten Aufsatze in den Göttinger gelehrten Anzeigen S. 881—885 an einer Reihe von Beispielen zu zeigen versucht. Neuerdings ist Haseloff in seinem vortrefflichen Werke: »Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII Jahrhunderts« mit grofser Sorgfalt den byzantinischen Einwirkungen nachgegangen, die sich in den von ihm mit überzeugenden Gründen zu einer Gruppe zusammengestellten, an sehr verschiedenen Orten aufbewahrten Bilderhandschriften sowie auch vielen anderen deutschen Werken finden. Mit Recht unterscheidet Haseloff zwischen solchen Fällen, in denen die byzantinischen Anklänge sich

[1]) In meiner Besprechung von A. Springers Forschungen auf dem Gebiete der Geschichte der Miniaturmalerei und von Tikkanens Buch über die Genesismosaiken in S. Marco zu Venedig Nr. 22 S. 885.

dadurch erklären, dass dieselben schon in ältere, lange Zeit fortwirkende deutsche Werke gedrungen waren, ferner solchen, in denen einzelne direkte Einflüsse seitens byzantinischer Vorlagen festgestellt werden können, und solchen, »wo eine allgemeine Rezeption byzantinischer Elemente stattgefunden hat«. In keiner der thüringisch-sächsischen Handschriften sowie in keinem der mir sonst bekannt gewordenen deutschen Codices dieser Zeit hat der Künstler beim Byzantinisieren so aus dem Vollen geschöpft, wie der Meister des Goslarer Evangeliars, nirgends aber erscheinen andererseits die byzantinischen Motive so gleichmäfsig verarbeitet und so von einem selbständigen, dem Meister persönlich eigenen Kunstempfinden durchdrungen, wie in unserer Handschrift. Unter den mir bekannt gewordenen byzantinisierenden deutschen Bilderhandschriften kommt, was die gleichmäfsige und zugleich selbständige Verarbeitung der byzantinischen Motive betrifft, wohl das Breviar aus Zwiefalten in der Stuttgarter Hofbibliothek 4° Nr. 125 dem Goslarer Evangeliar am nächsten, während den zahlreichen byzantinisierenden Bestandteilen des Hortus deliciarum[1]) ein solches selbständiges Verhalten gegenüber den Vorbildern abgeht.

Dass unser Meister dem Abendlande angehörte, geht zunächst aus einigen augenfälligen Eigentümlichkeiten der Miniaturen hervor, wie sie sich auch in anderen gleichzeitigen deutschen Werken finden, den byzantinischen aber fehlen.

Hierher gehört in erster Reihe die Initialornamentik. Schon dass die Initialen einen grofsen Teil der Buchseiten einnehmen, ist nicht byzantinisch. Dazu kommt, dass das Pflanzenwerk nicht jene streng geometrische Stilisierung und symmetrische Anordnung zeigt, wie in der byzantinischen Kunst, sondern die auch in anderen deutschen Handschriften der Zeit herrschende freiere Behandlungsweise.[2]) Analogien finden sich wiederholt in den thüringisch-sächsischen Handschriften. Man vergleiche z. B. mit dem Buchstaben I der Goslarer Handschrift (Abbildung zu Nr. 15—17) das B in dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen in der Stuttgarter Hofbibliothek Nr. 24 Bl. 8 v.,[3]) wo sich ganz ähnliche mehrteilige Blätter »von gelapptem krausem Umriss«[4]) finden. Auch »die Vergitterung und Verflechtung« des Bandwerkes haben unsere Initialen mit der Haseloffschen Gruppe[5]) gemein. Die Art ferner, wie mitten in das Pflanzen- und Flechtwerk allerlei kleine Menschen- und Tiergestalten, zum Teil fabelhafter Natur, gestreut sind, ist sowohl dem Goslarer Evangeliar als den thüringisch-sächsischen Handschriften eigen. Auch die aus Blättern an Stengelenden hervorragenden Menschenköpfe an dem I unserer Handschrift finden sich an jenem B des Psalters in Stuttgart. Von dem Drachen als Schweif des Buchstabens Q war schon oben die Rede.

Auf abendländische Herkunft weisen ferner die zahlreichen Spruchbänder. Wohl werden solche im Malerbuche vom Berge Athos an manchen Stellen, so z. B. bei den Versuchungsscenen, vorgeschrieben, doch haben wir es dort offenbar mit einer sehr späten, vom Abendlande beeinflussten Auffassung zu thun. In älteren byzantinischen Kunstwerken dürften sie schwerlich anzutreffen sein.[6])

Eine starke Anlehnung an die byzantinische Kunst zeigen hingegen die architektonischen Hintergründe mit den stets wiederkehrenden Kuppelbauten und die zackige Behandlung des felsig gedachten Erdreichs.

[1]) Vergl. meine Zusammenstellung in den Göttinger gel. Anzeigen a. a. O. S. 883, 884.
[2]) Zahlreiche Beispiele bei Lamprecht, Initialornamentik.
[3]) Abbildung bei Haseloff Taf. IV, Fig. 13.
[4]) Haseloff a. a. O. S. 227.
[5]) Ebenda 239.
[6]) Vergl. Pokrowski, Das Evangelium 171.

Was die Trachten betrifft, so weisen die zahlreich vorkommenden spitzen Judenhüte, die in deutschen Bildern des XII—XIII Jahrhunderts immer wieder, in byzantinischen aber — soweit mir bekannt — nicht vorkommen, entschieden auf das Abendland hin, während das Kopftuch (μαφόριον) unter dem über das Haupt gezogenen Mantel bei den heiligen Frauen sowie die an manchen Stellen anzutreffenden Goldschraffierungen der Gewänder ebenso entschieden die byzantinische Einwirkung zeigen.

Der Schnitt und der Wurf der Gewänder entspricht der byzantinischen Kunstweise, aber doch nur im allgemeinen, denn im besonderen fehlt den Gewändern meist das Anschmiegende der byzantinischen Weise; die oft scharfen, eckigen, zackigen Faltenbrüche stimmen mit der Behandlung in anderen gleichzeitigen deutschen Werken überein, einer Behandlung, welche Haseloff, S. 286 ff., in betreff der Handschriften der thüringisch-sächsischen Gruppe eingehend charakterisiert hat. Allerdings ist die auch in diesen Handschriften oft auf antiker Grundlage ruhende byzantinische Anordnung meist in höherem Mafse von jenem eckigen Gefältel überwuchert als in Goslar.

Entspricht die Art und Weise, wie die Gestalten gehen, stehen, sitzen, liegen, ganz im allgemeinen genommen, den betreffenden Motiven der byzantinischen Kunst, so macht sich doch im einzelnen der grofse Unterschied bemerkbar, dass die Bewegungen einerseits, ich möchte sagen, von einem persönlichen Leben durchdrungen sind, dass ihnen aber andererseits das Fliefsende, Abgerundete der byzantinischen Darstellungsweise, ein Erbteil der antiken Kunst, abgeht, dass wir vielmehr oft auf eckige Bewegungen, übertriebene Stellungen stofsen. Eine Stellung, wie diejenige des Knaben in der Scene der Namengebung des Johannes, mit der stark übertriebenen Hebung des rechten Fufses, oder diejenige Christi bei der Begegnung mit der Ehebrecherin, mit der einer Verzerrung nahekommenden Ausbiegung des Körpers, dürfte in der byzantinischen Kunst nicht leicht vorkommen.

Bezüglich der Kopftypen hat sich unser Meister gegenüber seinen byzantinischen Vorlagen eine bedeutende Freiheit gewahrt. Am strengsten hat er den Christustypus, wie er uns in byzantinischen Darstellungen aus dem Leben Jesu immer wieder begegnet, beibehalten. Sein Marientypus zeigt uns zwar die byzantinischen Grundzüge, aber er hat sie wesentlich verjüngt und ins Anmutige gesteigert. Den Greisenköpfen des ältesten unter den Königen bei der Anbetung; des Zacharias; des Vaters in dem Gleichnis des verlorenen Sohnes hat er unter Beibehaltung der byzantinischen Grundlage das Mürrische genommen. Unter den Apostelköpfen ist es derjenige des Petrus (Berufungen des Petrus und des Matthäus), unter den Evangelistenköpfen derjenige des Johannes, welche den byzantinischen Typus am deutlichsten hindurchscheinen lassen. Dass der jugendliche Typus des Joseph dem Abendlande angehört, wurde schon oben bemerkt.

Dass der Urheber der Miniaturen ein individuell empfindender Meister war, kommt vor allem im Ausdruck der Gestalten zur Erscheinung. Im allgemeinen wiegt eine gewisse Gelassenheit, ein wehmütig freundlicher Blick der in eigentümlicher Weise emporschauenden Augen vor, der nicht immer der Situation entspricht, wie denn z. B. der unter Nr. 18 beschriebene, vom Pfeil in die Brust getroffene Jüngling keinen Schmerz in seinen ruhigen Gesichtszügen zeigt. An anderen Stellen aber wird der Meister bezüglich des Ausdrucks dem dargestellten Hergange durchaus gerecht, so z. B. wenn er dem Petrus, dort, wo derselbe bei der Berufung zum Apostelamte dem Boote entsteigt, um Christus zu folgen, Begeisterung verleiht, die Gesichtszüge des Andreas mit warmer Hingabe erfüllt und die übrigen Teilnehmer

am Fischfange gespannt auf Christi Worte hinhorchen lässt; oder wenn er den Kummer und Schreck in Stellung und Gesichtszügen des stumm gewordenen Zacharias und seiner Begleiter deutlich malt. Wie vortrefflich ist die Ermattung der Wöchnerin Elisabeth und ihre Liebe zum Söhnchen zum Ausdruck gebracht und gleich daneben bei der Namengebung die lebhafte Unterhaltung der beiden Männer im Hintergrunde! Wie eindringlich redet der Engel in der Verkündigungsscene zur Maria! Wie überzeugend kommt das vertraute Verhältnis der beiden Frauen in der Scene der Heimsuchung zur Erscheinung und das freudige Staunen des jungen Hirten bei der Geburt Christi. Der heimgekehrte Sohn im Gleichnisse blickt dankbar, vertrauensvoll, glückselig zum Vater empor. Maria und Johannes klagen bei der Kreuzigung tief betrübt einander ihr Leid. Ist der erste Krieger rechts, der »Gott preisende« Hauptmann, bis in den Ausdruck des Kopfes hinein eine byzantinische Gestalt, so ist sein ebenfalls die Hand zu dem Gekreuzigten erhebender Nachbar, wie er voller Begeisterung emporschaut, eine durchaus individuell empfundene Erscheinung.

Der Ausdruck, den unser Meister seinen Gestalten zu geben weifs, beschränkt sich bei weitem nicht auf die Gesichtszüge; der ganze Körper, namentlich auch die Hände, sprechen mit. Hier verstummt die Frage: wie weit abendländisch, wie weit byzantinisch? Und es stellt sich der Wunsch ein, von dem Künstler und dessen Leben etwas zu erfahren. Wir befinden uns einer bedeutenden individuellen Kunstleistung gegenüber; eine solche aber ist in jener Zeit eine überaus seltene Ausnahme.

III. ORT UND ZEIT DER ENTSTEHUNG DER HANDSCHRIFT

Für die Beantwortung der Frage, wo das Goslarer Evangeliar entstanden sein mag, sind wir in erster Reihe auf stilistische Merkmale angewiesen, und da liegt der Gedanke nahe, dass der Entstehungsort nicht allzu fern von dem Aufbewahrungsort sein wird; denn die starken byzantinischen Elemente der Miniaturen weisen am ehesten auf sächsischen oder westfälischen Ursprung hin. Wie die Soester Werke, wie ferner die sächsisch-thüringischen Handschriften beweisen, war man in diesen Gegenden mit der byzantinischen Kunst bekannt, der man bald mehr, bald weniger Eingang in die eigene Kunst gewährte. Eine nahe Verwandtschaft zeigt unser Kreuzigungsbild mit demjenigen auf der Soester Tafel im Museum zu Berlin Nr. 1216 A.[1]) Die Gestalten des Gekreuzigten unterscheiden sich zwar dadurch, dass in Goslar die Füfse nebeneinander mit zwei Nägeln, auf dem Soester Retabulum aber trotz Fufsbrett übereinander mit *einem* Nagel angeschlagen sind; im übrigen aber herrscht die gröfste Übereinstimmung in der Haltung des Körpers und des Kopfes, im Ausdruck des Leidens, in der Behandlung des Schurzes. Man vergleiche ferner die Kopfhaltung der Frauen; die Art, wie Johannes in sanfter Wehmut sich zur Mutter Maria neigt. Auf die Ähnlichkeit in der Armhaltung der beiden Hauptmannsgestalten lege ich kein grofses Gewicht, da sie bei der hier beiderseits zu Tage tretenden Übereinstimmung mit der

[1]) Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Königlichen Museum zu Berlin. 3. Aufl. 1891 S. 320, Abbildung bei Freiherrn Heeremann van Zuydwyk, Die älteste Tafelmalerei Westfalens; Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Tafel zu S. 161; von Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Bd. II; Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest, Taf. VIII.



byzantinischen Darstellungsweise für einen unmittelbaren Zusammenhang kaum etwas beweist; wohl aber möchte ich die Ähnlichkeit in der Haltung der Engel über dem Querarm des Kreuzes am Soester Werk mit derjenigen der Engel in dem grofsen Bilde der Geburt Christi in unserer Handschrift hervorheben. Mit der thüringisch-sächsischen Gruppe hat die Goslarer Handschrift, wie oben bereits gezeigt wurde, besonders in der Initialornamentik Manches gemein.

So kann ich denn Haseloff, der (S. 346) im Gegensatz zu der von Strzygowski geäufserten Ansicht über die byzantinische Herkunft der Handschrift mit mir am



Halberstädter Missale

deutschen Ursprung derselben festzuhalten erklärt, nur Recht geben, wenn er im Goslarer Evangeliar »eine norddeutsche Arbeit« sieht, »für die es auf westfälisch-sächsischem Boden an Vergleichsstücken nicht fehlt, wenn es auch der byzantinischen Kunst viel näher stehen mag, als sie alle«.

Bei dem Versuche, die Entstehungszeit unserer Handschrift zu bestimmen, kommt uns ein Missale der Halberstädter Gymnasialbibliothek[1]) zu Hilfe, dessen

[1]) Unter Nr. 114 im Osterprogramm 1881 des Königlichen Dom-Gymnasiums in Halberstadt von Dr. G. Schmidt S. 3 kurz beschrieben. Erwähnung bezw. Besprechung der Handschrift bei Haseloff a. a. O. S. 135, 137, 143, 146, 346—48.

Miniaturen, wie unsere Abbildungen (nach Haseloffschen Photographien) beweisen, denjenigen des Goslarer Evangeliars ganz nahestehen.[1])

Die beiden Gekreuzigten sind, mit Ausnahme des in der Halberstädter Miniatur hinzugekommenen Dornenkranzes, fast identisch. Dasselbe gilt, die Haltung des erhobenen rechten Armes ausgenommen, von den beiden Hauptmannsgestalten, deren Köpfe einander sehr ähnlich sind und deren Gewänder wesentlich denselben Schnitt und Wurf zeigen. Die beiden Gestalten der Mutter Maria stimmen in Gesichtszügen, Stellung, Armhaltung und Gewandung fast völlig überein und ebenso die beiden trauernden Frauen, deren stark geneigte Köpfe und Oberkörper über den Gestalten der Maria sichtbar werden. Recht stark weichen die beiden Johannes-Figuren (diejenige in Halberstadt steht rechts vom Kreuze) voneinander ab, sowohl in der Gewandung als auch in der Stellung der Füfse, aber die Armhaltung und die (in Halberstadt allerdings geringere) Neigung des Kopfes haben doch wieder manches gemein.

Halberstädter Missale

Einen unzweifelhaften Zusammenhang lehrt auch ein Vergleich der Maria in der »Geburt Christi« innerhalb des P der Halberstädter Handschrift mit derjenigen in der grofsen Geburtsscene in Goslar (Nr. 24), während Joseph in Halberstadt zwar eine ähnliche Stellung einnimmt wie in Goslar, aber als bärtiger Mann gegeben ist. Doch auch abgesehen von der direkten Herübernahme gleichnamiger Gestalten stöfst man wiederholt auf übereinstimmende Stellungs- und Haltungsmotive. Man vergleiche z. B. die sitzende oder kauernde Stellung des in unserer Abbildung der Halberstädter Kreuzigung nicht mit dargestellten Isaak beim Opfer Abrahams links unten mit der jenigen des Joseph in der grofsen Geburtsscene zu Goslar, diejenige der die linke Ecke der Kreuzigung (Halberstadt) einnehmenden Frau mit derjenigen der Frau links in der »Heimsuchung« (Goslar). Nicht zufällig kann endlich die Übereinstimmung des (in unserer Abbildung der Halberstädter Kreuzigung fehlenden) Altares, an welchem Melchisedech seines Priesteramtes waltet, mit dem Altar im Zachariasbilde (Goslar) sein. Auch ist die Darstellungsweise des felsigen Erdreiches in beiden Handschriften identisch.

So steht denn die Zusammengehörigkeit der beiden Werke aufser Zweifel. Es kann sich nur noch um die Frage handeln, ob ein und derselbe Meister beide geschaffen oder ob ein begabter Schüler unter engstem Anschluss an den Meister des Goslarer Evangeliars das Halberstädter Missale illustriert hat. Dass das Goslarer Werk zeitlich dem Halberstädter vorangeht, darauf deuten Umstände wie diese: die Geburtsscene in Halberstadt erscheint wie ein Auszug aus der figurenreicheren in Goslar; die Hinzufügung des Dornenkranzes auf dem Haupte des

[1]) Vergl. auch Haseloff a. a. O. S. 347, wo die Frage aufgeworfen wird, ob die beiden Handschriften von einer Hand herrühren.

Gekreuzigten in Halberstadt ist wahrscheinlicher als dessen nachträgliche Fortlassung (Goslar); Maria und Johannes im vertrauten schmerzlichen Zwiegespräch (Goslar) sind offenbar im Hinblick auf diese Situation geschaffen, während bei den beiden Gestalten (Halberstadt) das beibehaltene Motiv des Gesprächs infolge der Trennung durch den Gekreuzigten nicht mehr ganz am Platze ist. Dieser Zug sowie auch die weniger natürliche Stellung des Hauptmanns und die längeren Körperverhältnisse der Gestalten in Halberstadt lassen mich einigermafsen daran zweifeln, dass der Meister der Goslarer Handschrift die Miniaturen der Halberstädter eigenhändig geschaffen. Wie dem aber auch sei: lässt sich für das eine der beiden Werke Entstehungszeit und -ort angeben, so ist dies auch für das andere Werk von grofser Bedeutung.

Nun aber lässt sich das Halberstädter Missale ziemlich genau datieren. Auf Bl. 1 v. findet sich die Bemerkung: »Hunc librum conparavit magister Johannes Semeka, major prepositus ecclesie Halberstadensis«.[1]) Da der um den Halberstädter Dombau sehr verdiente Propst Semeka im Jahre 1245 starb, gehört also die Handschrift spätestens in die erste Hälfte des XIII Jahrhunderts; dass sie nicht vor 1205 bezw. 1208 entstanden sein kann, wird weiter unten gezeigt werden. Da Semeka zwar schon 1212 als Domherr vorkommt, 1223—37 Propst Unserer lieben Frauen, 1220 bis 1234 Domscholastikus, 1235—41 Domdekan, aber erst 1241—45 Dompropst war,[2]) so ist es nach dem Wortlaut jener Eintragung wahrscheinlich, dass das Buch in der Zeit zwischen 1241 und 1245 angefertigt worden ist. Auf die erste Hälfte des XIII Jahrhunderts weist dann auch der Stil beider Handschriften.

Wie weit es wahrscheinlich ist, dass sie in Halberstadt entstanden sind, mögen folgende Erwägungen lehren.

In dem dem Missale voranstehenden Kalendarium liest man (nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Haseloff) beim Datum: 17. Kal. Sept., also 16. August, die Worte: »adventus reliquiarum«. Nun wurde laut einer Urkunde des Bischofs Konrad de Krosigk von Halberstadt aus dem Jahre 1208[3]) alljährlich an diesem Tage das Fest der im Jahre 1205 stattgehabten Überbringung von Reliquien aus Byzanz nach Halberstadt durch diesen Bischof Konrad, der den vierten Kreuzzug mitgemacht hatte, gefeiert.[4]) Die Anführung dieses specifisch Halberstädter Festes im Kalendarium beweist, dass der Propst Semeka das Buch direkt für Halberstadt, und zwar nicht vor 1208 oder frühestens nicht vor 1205, bestellt hat. Oben sahen wir bereits, dass diese Bestellung wahrscheinlich erst nach 1241 stattgefunden.

Damit ist freilich noch nicht gesagt, dass das Missale in Halberstadt selbst geschaffen ist, die Bestellung konnte ja einem auswärtigen Künstler zugegangen sein. Für Halberstadt als Ursprungsort scheint aber der Umstand zu sprechen, dass gerade hier vollauf Gelegenheit geboten war, sich mit byzantinischer Kunst, die, wie wir

[1]) G. Schmidt a. a. O. S. 3; Haseloff a. a. O. S. 346.

[2]) Oster-Programm 1878 des Königlichen Dom-Gymnasiums zu Halberstadt. Die Handschriften der Gymnasial-Bibliothek. Dr. G. Schmidt. S. 27.

[3]) Neue Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen. Im Namen des thüringisch-sächsischen Vereins zur Erforschung des vaterländischen Altertums herausgegeben von Opel, Bd. X, 2. Hälfte, 269 ff.

[4]) In den Gesta episcoporum Halberstadensium ed. Weiland in d. Monum. Germ. hist. Script. tomus XXIII p. 121 (frühere Ausgabe von Schatz: Incerti auctoris saec. XIII Chronicon Halberstadense, aus der Halberstädtischen Handschrift S. 77) wird zwar für dieses Ereignis der 17. August, 16. Kal. Sept., angegeben. Die mit dem Datum im Kalendarium übereinstimmende Angabe der *Urkunde* ist aber ohne Zweifel zuverlässiger als die der Chronik.

sahen, an so vielen Stellen der beiden Handschriften hindurchschimmert, bekannt zu machen. Sowohl in der oben angeführten Chronik als auch in der Urkunde werden zahlreiche jener vom Bischof Konrad aus dem Orient mitgebrachten Reliquien, sowie auch Reliquiarien und andere kunstgewerbliche Gegenstände aufgeführt, u. a. eine silberne Tabula, in welcher Teile vom Kreuze Christi aufbewahrt wurden, verschiedene silberne Receptacula, eine grofse silberne Capsa, ein mit Gold und Silber verziertes Ciborium, sodann Ampullae für das heilige Öl, Altarvorhänge, darunter ein mit Goldfäden gewirkter und mit Gemmen verzierter und einer, in welchem die Majestas mit Gold, Silber und Gemmen eingewirkt war, ein »griechisches« Weihrauchgefäfs u. s. w.[1]) Dass byzantinische Werke auf die in Halberstadt selbst ausgeübte Kunst von Einfluss waren, beweisen die leider durch Übermalung zerstörten, aber uns mittels Durchzeichnungen im Berliner Kupferstich-Kabinet überlieferten Prophetengestalten der Liebfrauenkirche, von denen diejenigen des Daniel in Tracht und Stellung und des Ezechiel in der Art des Ausschreitens dem byzantinischen Typus besonders nahe stehen. Auffallend byzantinisierend ist eine Christusfigur in der lateinischen Bibel aus dem XIII Jahrhundert in der Halberstädter Gymnasialbibliothek Nr. 3.[2]) Ob die Handschrift in Halberstadt entstanden, weifs ich allerdings nicht.

Dies alles genügt freilich nicht, um Halberstadt als Entstehungsort der beiden Handschriften zu bezeichnen, besonders da einige andere Städte in dieser Beziehung ebenfalls Ansprüche erheben könnten, so Goslar selbst mit seinen byzantinisierenden Wandmalereien in der Neuwerker und der Frankenberger Kirche; Soest mit den seinigen im Dome, der Nikolai-Kapelle und besonders der Kirche Maria zur Höhe, in welcher u. a. eine den Kreuzigungsbildern des Halberstädter Missale und des Goslarer Evangeliars nahestehende figurenreiche Kreuzigung sich findet.[3]) Von besonderer Bedeutung ist schliefslich jene wahrscheinlich in Hildesheim oder nicht fern davon entstandene, jetzt in Donaueschingen aufbewahrte Psalterhandschrift Nr. 309,[4]) von der oben bereits die Rede gewesen. Haseloff[5]) hat schon auf die Verwandtschaft eines Teiles derselben mit dem Goslarer Evangeliar hingewiesen. Nach der Übereinstimmung der »Verkündigung an Maria« und der »Heimsuchung«[6]) mit den betreffenden Bildern zu Goslar kann ich an einem direkten Zusammenhange der beiden Handschriften nicht zweifeln, wenn sich auch eine andere Künstlerhand bemerkbar macht. Nimmt man hinzu, dass in der berühmten Holzdecke der Michaelskirche zu Hildesheim sich stellenweise ein ähnliches Byzantinisieren bemerkbar macht, wie in dem Goslarer Evangeliar, so wird man auch Hildesheim zu jenen Städten rechnen müssen, auf welche sich das fernere Suchen nach der Heimat unseres Künstlers zu erstrecken hat.

[1]) Die Angaben, die sich auf die aus dem Orient nach Halberstadt überbrachten Reliquien u. s. w. beziehen, findet man zusammengestellt in den beiden Werken von Riant: Les dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle, in den Mémoires de la société nationale des antiquaires de France, 4e série, tome 6, Paris 1875, und Exuviae sacrae Constantinopolitanae, Genf 1877, 1878.

[2]) Nach der Aufzählung bei G. Schmidt, Oster-Programm 1878 S. 9 (vergl. Haseloff, S. 347 Anm. 1).

[3]) In der Abbildung im Christlichen Kunstblatt, Jahrgang 1884 S. 24, kommt das Byzantinisieren des Bildes, besonders auch in dem Kopfe Christi, nicht recht zum Ausdruck.

[4]) Haseloff a. a. O. 18 und passim.

[5]) Ebenda S. 114, 115.

[6]) Abbildung bei Kraus, Kunstdenkmäler des Grofsherzogtums Baden, II, Taf. IV.

KÖLNISCHE HAFNERGESCHIRRE

VON O. VON FALKE

Es ist erfahrungsgemäfs sehr schwer, als falsch erkannte Benennungen kunstgewerblicher Erzeugnisse auszurotten, weil sie auch dann, wenn sie allmählich aus der Fachlitteratur verschwinden, durch den Kunsthandel und die Auktionskataloge, vielfach auch in Sammlerkreisen am Leben erhalten werden. Das gilt innerhalb des deutschen Kunstgewerbes ganz besonders von den sogenannten Hirschvogelfayencen, jenen farbenreichen Thongefäfsen der Renaissance, die wie die gleichzeitigen Ofenkacheln mit gefärbten Blei- und Zinnglasuren über Reliefauflagen verziert sind. Das Festhalten an der bisherigen Bezeichnung ist begreiflich, da ein ebenso klangvoller Name als Ersatz dafür nicht darzubieten ist. Die bescheidenere, aber sachlich zutreffende Benennung als Hafnergeschirre soll besagen, dass diese Gefäfse nicht von einem einzigen Künstler und nicht an einem Ort allein, sondern in verschiedenen Werkstätten der Ofenhafner des XVI Jahrhunderts hergestellt worden sind.

Es ist schon mehrfach nachgewiesen, dass der Nürnberger Augustin Hirschvogel der Schöpfer der Mehrzahl jener Krüge, die seinen Namen tragen, nicht gewesen sein kann. In den »Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547« berichtet Johann Neudörfer, dass Augustin Hirschvogel in Vereinigung mit einem Hafner welsche Öfen, Krüge und Bilder auf antiquitetische Art gemacht habe, nachdem er oder sein Genosse Hans Nickel in Venedig das Töpferhandwerk und Glasieren gelernt hatte. Nach Ausweis anderer Urkunden geschah das in den Jahren 1531 und 1532. Bald danach wandte Hirschvogel sich anderen Künsten zu und überliefs den Betrieb seinem Mitgesellen. Abgesehen davon, dass die Nürnberger ebensowenig wie die Annaberger und schlesischen Hafnergeschirre irgendwelche Anklänge an venezianische Majoliken, weder in der Technik noch im Stil aufweisen, können sie auch deshalb nicht der Werkstatt Hirschvogels und Nickels entstammen, weil sie zum gröfsten Teil erst der Mitte oder der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts angehören.

Nur für eine kleine Gruppe blieb *zeitlich* die Möglichkeit bestehen, dass sie der Thätigkeit Hirschvogels ihre Entstehung verdankten. Sie sind zwar nicht datiert, aber nach dem Stil der Verzierungen und den auf einigen angebrachten Brustbildern fürstlicher Persönlichkeiten mit ziemlicher Sicherheit den Jahren um 1530 zuzuweisen. Da sie an Sorgfalt der Ausführung hoch über den sonstigen Hafnergeschirren stehen, hat man in ihnen gern die eigenhändigen Arbeiten Hirschvogels zu erkennen geglaubt.[1])

[1]) Katalog der Sammlung Felix, Köln 1886. Nr. 89.

Das älteste Stück dieser Gruppe, der Zwinglibecher im schweizerischen Landesmuseum zu Zürich, hat noch jene rein gotische Form, welche die Goldschmiedekunst des XV Jahrhunderts für Trinkgefäfse mäfsigen Umfanges bevorzugte.[1]) Der unten cylindrische Körper, nach oben in leichter Schweifung erweitert, ruht auf drei mit je einer aufgelegten Rosette verzierten Füfsen, die aus einem Kranz von neun herabhängenden grünen Blättern schräg herauswachsen. Diesen umschliefst ein gelber Rundstab, über welchem neun gleichartige grüne Blätter kurz emporstehen. Dazwischen steigen acht lange, scharf gerippte weifse Blätter bis an die Mitte des Bechers hinauf und umschliefsen ihn im Verein mit der grünen Blattreihe gleich einem Blütenkelch. Alle Blätter sind aus vertieft gestochenen Formen ausgedrückt und in Relief aufgelegt. Die Grundfläche des Bechers ist mit aufgestreutem grobem Sand derb gekörnt und darüber mit dunkelbraunvioletter Bleiglasur ganz überzogen. Der gewölbte Deckel entspricht in seiner Verzierung dem Becher: aus gelbem Randreifen steigen zehn grüne Blätter auf; die Fläche ist ebenfalls gekörnt und manganbraun glasiert. Den Knauf des Deckels bildet eine grüne Knospe mit vier gelben Deckblättern. Der Becher von 19 cm Höhe ist bei sorgfältiger technischer Ausführung von reichster farbiger Wirkung. Nach einer alten, bereits in der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts aufgezeichneten Überlieferung soll er aus dem Besitz des Reformators Ulrich Zwingli stammen, der im Jahre 1531 bei Kappel gefallen ist. Von den im Innern des Deckels angebrachten alten Inschriften ist noch die Jahreszahl 1526 zu erkennen.



Abb. 1
Flasche, Köln um 1530
Im Museum des Louvre zu Paris

Als das Hauptstück der ganzen Gattung kann wegen seiner Gröfse und reichen Ausstattung eine vasenförmige Flasche gelten, welche mit der Sammlung Sauvageot in das Museum des Louvre gelangt ist (Abb. 1). Sie zeigt bereits die Formen der ausgebildeten Frührenaissance. Zu den bisherigen Glasuren: Grün, Gelb, Manganbraun oder Violett und Weifs ist ein blaues Zinnemail neu hinzugetreten. Aufserdem wird die Wirkung durch reichliche Vergoldung an den Brustbildern wesentlich erhöht. Die Akanthusblätter und die Trauben, die den Ober- und Unterteil des ovalen Körpers umkleiden, sind grün und gelb glasiert; die Portraits heben sich mehrfarbig von blauem Grund ab und sind von gelben Kränzen umrahmt. Der Grund des Mittelfrieses zwischen den Kränzen zeigt dieselbe eigenartige Technik der Körnung

[1]) In farbiger Abbildung veröffentlicht und von Dr. H. Angst besprochen im »Anzeiger für schweizerische Altertumskunde«, April 1892. Nr. 2.



... der im Schweizerischen Landesmuseum ... welche die Goldschmiedekunst des ... bevorzugte.[1] Der unten cylin... erweitert, ruht auf drei mit je einer ... Kranz von neun herabhängenden ... ein gelber Rundstab, über ... Dazwischen steigen acht ... Mitte des Bechers hinauf und um... ihn im Verein mit der grünen ... Reihe gleich einem Blütenkelch. Alle ... sind aus vertieft gestochenen For... gedrückt und in Relief aufgelegt. ... Fläche des Bechers ist mit auf-gestreutem ... Sand derb gekörnt und darüber mit dunkelbraunvioletter Bleiglasur ... überzogen. Der gewölbte Deckel ... gleicht in seiner Verzierung dem Becher ... gelbem Randreifen steigen ... Blätter auf; die Fläche ist eben... gekörnt und manganbraun glasiert. ... Knauf des Deckels bildet eine grüne ... mit vier gelben Deckblättern. Der ... von 19 cm Höhe ist bei sorgfältiger ... Ausführung von reichster far... Wirkung. Nach einer alten, bereits ... ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts ... Überlieferung soll er aus ... des Reformators Ulrich Zwingli ... der im Jahre 1531 bei Kappel ... ist. Von den im Innern des Deckels angebrachten alten Inschriften ist noch die Jahreszahl 1526 zu erkennen.

Als das Hauptstück der ganzen Gattung kann wegen seiner Gröfse und reichen Ausstattung eine vasenförmige Flasche gelten, welche mit der Sammlung Sauvageot in das Museum des Louvre gelangt ist (Abb. ...). Sie zeigt bereits die Formen der ... bisherigen Glasuren: Grün, Gelb, Mangan... Zinnemail neu hinzugetreten. Aufserdem ... an den Brustbildern wesentlich erhöht. ... die den Ober- und Unterteil des ovalen ... glasiert; die Portraits heben sich mehr... von gelben Kränzen umrahmt. Der Grund ... eigenartige Technik der Körnung

[1] ... H. Angst besprochen im »Anzeiger ...



KÖLNISCHES HAFNERGEFÄSS UM 1530

IN DER SAMMLUNG DES HERRN DR. A. FIGDOR ZU WIEN

IN NATÜRLICHER GRÖSSE

durch groben Sand unter manganvioletter Glasur, die bereits am Zwinglibecher zur Anwendung kam. Die übrigen Teile, Fufsplatte, Hals und die aus zwei Drachen gebildeten Henkel sind gelb, grün und manganbraun glasiert. Der Mittelfries enthält vier Brustbilder. Eines der männlichen stellt in bemerkenswerter Portraitähnlichkeit König Ferdinand, den Bruder Karls V, dar; in der ihm gegenüber gestellten Frau, die mit mehreren Halsketten geschmückt ist, darf man wohl seine Gemahlin Anna von Ungarn erkennen, mit welcher Ferdinand seit 1521 vermählt war. In den Brustbildern der Rückseite, einem Jüngling mit Barett und pelzverbrämter Schaube und einer älteren Frau in eng den Kopf umschliefsender Haube sind geschichtliche Personen nicht nachweisbar. Die Frau entbehrt zwar nicht mehrerer goldener Halsketten, beide haben aber keine Abzeichen fürstlichen Standes und ihre Tracht macht einen bürgerlichen Eindruck.

Der Flasche des Louvre aufs engste verwandt ist ein Gefäfs in der Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien, das auf der Tafel in natürlicher Gröfse und Farben sehr getreu wiedergegeben ist.[1]) Es trägt aufser dem Brustbild Kaiser Karls V noch diejenigen seines Bruders Ferdinand — nach derselben Vorlage wie das an der Louvreflasche gearbeitet — und der Gemahlin des letzteren, Anna von Ungarn. Die die Bildfelder trennenden Akanthusblätter wachsen aus einer am Boden des Gefäfses befindlichen Rosette hervor. Obwohl von einfacherer Form, übertrifft dieses Gefäfs doch weit die Flasche aus der Sammlung Sauvageot in der feinen Ausführung der Brustbilder, die hier in vollster Schärfe der Modellierung und in lebendigster Portraitähnlichkeit gelungen sind. In dieser Beziehung bezeichnet es die höchste Leistung der deutschen Hafnerei des XVI Jahrhunderts. Der gewöhnliche Fehler der Hafnergeschirre, dass die für die Gesichtsfarbe benutzte weifse Zinnglasur die Feinheiten der Modellierung verdeckt oder verwischt, ist hier mit Geschick vermieden worden. Trotz der erhöhten Sorgfalt in der Durchführung ist die stilistische Verwandtschaft beider Stücke so grofs, dass an ihrer Entstehung in einer und derselben Werkstatt kein Zweifel bestehen kann. Die Modellierung der Akanthusblätter, die Körnung des Grundes und die farbigen Glasuren sind auf beiden Gefäfsen gleich; auch der gedrehte Stab, welcher auf dem einen Stück den Halsansatz umschliefst, findet sich beim anderen am Fufse wieder. Bei dem um mehrere Jahre älteren Zwinglibecher springt infolge des Fehlens figürlicher Verzierungen und der weniger weichen Modellierung der Blätter die nahe Verwandtschaft nicht ebenso in die Augen, aber die gleichartige Technik, namentlich die ganz eigenartige Aufrauhung des Grundes durch Sandbewurf beweist auch hier die Herkunft aus derselben Quelle.

Ein weiteres Erzeugnis dieser Werkstatt besitzt das Cluny-Museum in Paris. Es ist ein Sturzbecher, das heifst ein Trinkgefäfs ohne Fufs, das nur leer auf der Mündung aufgestellt werden konnte, in Form eines Narren modelliert (Abb. 2). Der Becher ist unvollständig erhalten; es fehlt der bei Gefäfsen dieser Art typische trichterförmige Hals, der hier verloren und durch einen zinnernen Schraubverschluss ersetzt ist. Die Form des ursprünglichen Halses ist aus dem Becher zu ersehen, welchen die Figur selbst in der rechten Hand hält.[2]) Der undeutliche Gegenstand

[1]) Es befand sich früher in der Sammlung von Minutoli, dann in der Sammlung Felix und erreichte bei der Versteigerung der letzteren im Jahre 1886 den Preis von 7100 Mark. Die Behauptung Solons, Ancient Art Stoneware, London 1892, II S. 56, dass mehrere Exemplare dieses Gefäfses existieren, halte ich für irrtümlich. Solon teilt auch selbst nicht mit, wo sich die Wiederholungen befinden sollen.

[2]) Vergl. auch Solon, a. a. O. I Fig. 55, S. 92.

in der linken Hand ist ein Schweinskopf, damit dem Trinker auch das Essen nicht fehle. Als Narr gekennzeichnet ist die Figur nicht nur durch die Gesichtsbildung und die schief aufgestülpte, absonderliche Kopfbedeckung, sondern auch durch die mit Schellen versehene Kapuze, welche über den Rücken herabhängt. Im übrigen ist seine Tracht die übliche aus der Zeit um 1530 und speciell derjenigen Karls V auf dem Wiener Krug sehr ähnlich. Die Glasuren sind dieselben, wie bei den vorstehend aufgeführten Gefäfsen: durchsichtiges Grün, Manganbraun, Gelb und opakes Weifs und Blau; an die Flasche des Louvre erinnert ferner der Kelch von Akanthusblättern, welcher den unteren Teil des Bauches umschliefst.

Abb. 2
Sturzbecher, Köln um 1530
Im Cluny-Museum zu Paris
Höhe: etwa 20 cm

Was die Technik aller dieser Gefäfse betrifft, so ist hervorzuheben, dass sie aus ritzbarem, gelblichem Töpferthon gemacht sind, nicht aus hartem Steinzeug, wie Solon[1]) annimmt. Auf letzterem Material würden die durchsichtigen Bleiglasuren gar nicht anwendbar gewesen sein. Damit fällt auch Solons Theorie, nach welcher diese Gefäfse die Vorläufer des bunt emaillierten Kreufsener Steinzeugs gewesen sein sollen. Auch die naheliegende und von Solon ausgesprochene Vermutung, dass die Brustbilder über Buchsbaummedaillen abgeformt seien, erweist sich bei genauerer Prüfung der Krüge als unhaltbar. Der glasierte Thon und die Technik der aufgelegten Reliefs verlangt eine ganz andere Modellierung, vor allem ein stärkeres Absetzen der Umrisslinien vom Grunde. Die Brustbilder sind, wie die Blätter, Kränze und umrahmenden Ranken, aus Gips- oder Thonformen ausgedrückt, die nur zu diesem Zweck gestochen worden sind. Nach der Befestigung auf dem Gefäfs sind die Portraits stellenweise noch freihändig überarbeitet worden. Die Feinheiten der Reliefs kommen namentlich dort sehr gut zur Geltung, wo sie nicht von dem weifsen Zinnemail, sondern von durchsichtigen Bleiglasuren, wie Grün und Gelb bedeckt sind. Letztere wirken dunkel in den Vertiefungen und verstärken dadurch die Reliefwirkung.[2]) Der Schöpfer dieser Gefäfse hat ebenso wie späterhin Bernard Palissy diesen Vorzug der Bleiglasuren

[1]) A. a. O. II S. 54.
[2]) Vergl. Majolika. Handbuch der Kgl. Museen zu Berlin, 1896. S. 176 und 188.

auszunützen verstanden und damit Ergebnisse erzielt, die den Leistungen seines französischen Nachfolgers sehr wohl an die Seite zu stellen sind. Ist auch die Zahl seiner erhaltenen Arbeiten nur gering, so wird man diesen Meister doch unter die führenden Künstler der deutschen Keramik des XVI Jahrhunderts einreihen dürfen. Für die Geschichte dieses Kunstzweiges ist es daher von erheblicher Wichtigkeit, den Ort festzustellen, wo er gearbeitet hat. Die Museen des Louvre und des Cluny, sowie die keramische Litteratur [1]) haben sich für Nürnberg entschieden. Ergiebt sich die Unrichtigkeit dieser Annahme, so schwindet zugleich die letzte Möglichkeit, dass Augustin Hirschvogel an der Fabrikation der uns erhaltenen Hafnergeschirre beteiligt war.

Eine Veranlassung, dieser Frage näher zu treten, bot sich, als im Sommer 1897 ein weiteres Gefäfs dieser Gattung in Köln auftauchte. Es fand sich nebst einigen



Abb. 3
Königin Maria von Ungarn
Holzschnitt aus dem Anfang des XVI Jahrhunderts



Abb. 4
Trinkgefäfs, Köln um 1530
Im Köln. Kunstgewerbe-Museum
Höhe: 12 cm

kölnischen und Siegburger Steinzeugkrügen bei Ausgrabungen für einen Neubau an einer Stelle, die für das frühere Vorhandensein einer Töpferei keinerlei Anzeichen enthielt. Das jetzt im Kunstgewerbe-Museum zu Köln befindliche Stück ist ein Trinkgefäfs von jener Form mit ovalem Körper, Fufsplatte und trichterförmigem Hals, die man nach Solons Vorgang als Balusterbecher bezeichnen kann (Abb. 4). Der Bauch ist mit zwei auf blauem Grund mehrfarbig ausgeführten Brustbildern eines älteren Mannes in Hut und breitem Pelzkragen und einer Frau in reicher Tracht geschmückt. Letztere trägt ebenfalls den breitrandigen, um 1530 üblichen Hut [2]) und darunter das Haar in einem Netz, der Kalotte, verborgen. Auf das gefältelte Hemd fallen schwere Halsketten herab, die Ärmel des Kleides sind geschlitzt. Diese Kleidung stimmt in allen Einzelheiten so genau mit einem Holzschnittportrait der Königin Maria von Ungarn, der Schwester Karls V, in gleichem Format (Königliches Kupferstich-

[1]) J. Jacquemart, Histoire de la Céramique, S. 377 und Solon, a. a. O. II S. 55.

[2]) Vgl. J. von Falke, Kostümgeschichte der Kulturvölker, Fig. 212 S. 283.

kabinet, Berlin) überein, dass an der Benutzung dieses Holzschnittes als Vorlage kaum zu zweifeln ist, obwohl der Töpfer das Wappen fortgelassen und die Glasur die Gesichtszüge etwas verundeutlicht hat (Abb. 3). Der Mann hat das Haar nach der »Kolbe« genannten Form halblang glatt um den Kopf verschnitten, ähnlich wie König Ferdinand auf den Gefäfsen des Louvre und der Sammlung Figdor. Die Bildfelder umrahmen gelbe Kränze gleich denjenigen auf der Louvreflasche. Der übrige Teil des Bauches ist mit eng aneinander gesetzten Traubennoppen bedeckt, wie sie an rheinischen Römergläsern vielfach vorkommen. Dieser Teil des Bechers ist grün, der glatte Hals und Fufs sind manganbraun und gelb glasiert. Die Behandlung der Bildfelder und die Art der farbigen Glasuren liefs keinen Zweifel darüber aufkommen, dass der Kölner Becher aus derselben Werkstatt wie die oben genannten Gefäfse hervorgegangen ist; nach der Tracht der beiden Personen muss er mit der Flasche des Louvre und dem Gefäfs der Sammlung Figdor im wesentlichen gleichzeitig sein.

Zu dem Becher des Kölnischen Kunstgewerbe-Museums fanden sich bald weitere — an und für sich unbedeutende — *Bruchstücke gleichartiger Geschirre*, welche die Vermutung zur Gewissheit steigerten, dass *Köln* nicht nur der zufällige Fundort des einen Exemplars, sondern die Stätte ist, wo die ganze Gruppe der frühesten deutschen Hafnergeschirre entstanden ist.

Dass in Köln während des XVI Jahrhunderts überhaupt Thongefäfse mit farbigen Bleiglasuren gemacht worden sind, war schon vorher erwiesen durch zwei kleine Becher von der Form des Figdorschen Gefäfses, die sich im Kölnischen Kunstgewerbe-Museum befinden. Das eine trägt unter grüner Bleiglasur in Relief aufgelegte Eichenblätter und dazwischen kleine Rundfelder mit antikisierenden Köpfchen, eine bekannte Verzierung, die einer der häufigsten Gattungen des stadtkölnischen Steinzeugs entnommen ist und als vollgültiger Beweis für die kölnische Herkunft dieses Bechers angeführt werden kann. Bei dem Gegenstück von gleicher Form und Gröfse ist der glatte Trichterhals gelb, der birnförmige Bauch manganviolett glasiert und mit jenem körnigen Sandbewurf versehen, der als auffällige technische Eigenart an dem Zwinglibecher, der Louvreflasche und dem Figdorschen Gefäfs konstatiert werden konnte. Es ergiebt sich daraus als wichtiges Beweismoment, dass diese den Nürnberger Hafnergeschirren unbekannte Flächenbehandlung durch grobkörnigen Sandbewurf der kölnischen Töpferei geläufig und eigentümlich war. Der Sturzbecher des Cluny-Museums hat die Körnung zwar nicht; aber die Sammlung Thewalt enthält den ebenfalls in Köln gefundenen Kopf eines ähnlichen Sturzbechers, bei welchem der grün glasierte Hut den rauhen Bewurf erhalten hat. Ein mehrfarbig glasiertes Bruchstück vom Bauch eines dritten Sturzbechers in Form eines Mannes wurde bei dem Steinzeugfund in der Maximinenstrafse zu Köln aufgeworfen und im Kunstgewerbe-Museum verwahrt. Bei dem Balusterbecher dieses Museums fehlt ebenfalls die Körnung; dafür verraten die aufgelegten Traubennoppen in der Art der Römergläser deutlich genug den rheinischen Ursprung.

Von entscheidender Wichtigkeit für die Bestimmung des Fabrikationsortes sind auch die *Formen* der vorgenannten Hafnergeschirre. Der Zwinglibecher ist in dieser Hinsicht allerdings belanglos, da seine der gotischen Goldschmiedekunst entnommene Gestalt allgemein verbreitet war. Für alle übrigen Gefäfsformen dieser Gruppe sind aber Analogien innerhalb der ganzen deutschen Keramik des XVI Jahrhunderts nur bei dem *niederrheinischen Steinzeug* zu finden. Der Balusterbecher des Kölner Museums repräsentiert eine wohlbekannte Form, die in der Siegburger und kölnischen Steinzeugbäckerei, aber auch nur in diesen beiden Betrieben, vom Ausgang

des Mittelalters an massenhaft wiederholt wurde.[1]) Wenn Solon[2]) diesen Typus für Siegburg ausschliefslich in Anspruch nimmt, so erklärt sich das daraus, dass ihm die in der Maximinenstrafse zu Köln gearbeiteten und gefundenen Krüge unbekannt waren, unter denen Balusterkrüge verschiedenster Gröfse in Mengen vorkommen.

Der Sturzbecher des Cluny-Museums ist nur eine Variante der Balusterform, bei welcher die Fufsplatte durch den Kopf ersetzt ist. Es gehören auch die wenigen Sturzbecher in Figurenform,[3]) die uns erhalten sind, wiederum den Krugbäckereien von Siegburg und Köln an. Siegburger Exemplare besitzen die Sammlung Hetjens in Aachen und das Kunstgewerbe-Museum in Köln, braunglasierte, also kölnische, die Sammlung Thewalt und das Kunstgewerbe-Museum in Köln. Da der Sturzbecher des Cluny-Museums erheblich älter ist, als die ähnlichen Krüge in Steinzeug, bietet er einen neuen Beweis für die auch sonst vielfach nachweisbare Thatsache, dass die Siegburger Töpferei vor 1550 in den Gefäfsformen wie in den Verzierungen stark von Köln aus beeinflusst worden ist.

Auch das Gefäfs der Sammlung Figdor mit den Fürstenportraits geht im Grunde noch auf den alten Balusterbecher zurück. Der Fufs ist hier fortgefallen und demgemäfs ist der Körper, um eine sichere Standfläche zu gewinnen, unten birnförmig ausgebaucht und abgeplattet. Bei der Frage nach Analogien für diese Birnform mit Trichterhals scheidet auch Siegburg aus, und es bleibt nur Köln übrig, das in den zwei bereits erwähnten kleinen Bechern mit Bleiglasuren im Kunstgewerbe-Museum und in einer Anzahl von braunen Steinzeugkrügen aus der Maximinenstrafse, jetzt ebenfalls im Museum, die einzigen Wiederholungen dieser seltenen Form geliefert hat.

Die Flasche der Sammlung Sauvageot ist eine Einzelform, von der keinerlei Wiederholung bekannt ist; nur das sehr charakteristische Detail der drachenförmigen Henkel ist an Siegburger Prunkflaschen etwa dreifsig Jahre später noch nachgeahmt worden.[4])

Schliefslich ist noch die *Verzierung* heranzuziehen, um die kölnische Herkunft der buntglasierten Geschirre vollends zu bekräftigen. Auf die Thatsache, dass Medaillons mit Brustbildern ein sehr häufiges Motiv für Füllungen in der kölnischen Möbelschnitzerei und in der Baudekoration daselbst gewesen sind, braucht man kein Gewicht zu legen, da ähnliche Ornamente auch anderwärts vorkommen. Wichtiger aber ist, dass aufgelegte Rundfelder mit Brustbildern in gleichem Mafsstab wie auf den Gefäfsen des Louvre und des Kölnischen Museums eine der beliebtesten Verzierungsarten der kölnischen Krugbäcker während der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts gewesen ist, wie die Ausgrabungen in der Maximinenstrafse ergeben haben.[5]) Aber damit nicht genug. Eine grofse Schnelle der Sammlung Hetjens in Aachen aus einer kölnischen Werkstatt, deren genaue Lage in der Stadt noch nicht gesichert ist, trägt in vortrefflich scharfer Ausführung neben dem Brustbild des Kurfürsten von Sachsen die Portraits Kaiser Karls V und König Ferdinands, die ersichtlich nach denselben Holzschnitten gearbeitet sind, welche auch der Meister des Figdorschen Kruges und der Louvreflasche als Vorlage benutzt hat. Aufserdem sind diese Portraits von ebensolchen Kränzen umrahmt, wie auf dem farbigen Balusterbecher des

[1]) Vergl. Solon, a. a. O. I Abb. 44—47.

[2]) A. a. O. I S. 84.

[3]) Solon, a. a. O. I Fig. 54, 55 und 133.

[4]) Abbildungen von Siegburger Flaschen mit Drachenhenkeln bei Solon, I, Taf. II und im Katalog Felix Nr. 16.

[5]) Vergl. Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k. k. österreichischen Museums, 1898 Heft 1, Abb. 1, S. 55.

Kölnischen Museums und der Louvreflasche. Eine kleinere Wiederholung des Hetjensschen Kruges aus derselben kölnischen Krugbäckerei hat kürzlich das Brüsseler Kunstgewerbe-Museum im Palais Cinquantenaire erworben. Diesem Exemplar fehlen die Kränze, aber die gemeinsame Quelle der Fürstenbilder ist trotz der geringeren Ausführung noch wohl zu erkennen. Beachtenswert ist ferner, dass Akanthusblätter von ganz verwandter Formbildung wie auf der Louvreflasche und dem Sturzbecher des Cluny sich auf Gesimskacheln eines buntglasierten kölnischen Ofens im dortigen Kunstgewerbe-Museum wiederholen. Der Ofen, wahrscheinlich eine Arbeit des Kachelbäckers Anton Wenendall, stammt allerdings erst aus dem Jahre 1566.



Abb. 5
Brustbild des Königs Ferdinand
Von dem Gefäfs der Sammlung A. Figdor in Wien

So vereinigen sich der Fundort, die Technik, die Gefäfsformen und die Verzierungen, um die Kette des Beweises zu schliefsen, dass *Köln der Sitz jenes künstlerisch hochentwickelten Betriebes gewesen ist, dem die besten und frühesten der deutschen Hafnergeschirre zu verdanken sind.*

Es erübrigt noch der Versuch, die *Entstehungszeit* näher zu umgrenzen. Das im Deckel des Zwinglibechers eingetragene Datum 1526 mag, wenn auch nicht als ursprünglich erweisbar, doch das Alter dieses frühesten Erzeugnisses der Kölner Werkstatt ziemlich richtig angeben. Gotische Formen und Ornamente waren um diese Zeit im kölnischen Kunstgewerbe und speciell in der Krugbäckerei neben den Renaissanceformen nichts Seltenes. Weitere Datierungen fehlen, aber die Fürstenportraits geben auch hier einigen Anhalt. Für das Portrait Karls V ist das Vorbild noch nicht gefunden; aber eine italienische, zur Erinnerung an seine Kaiserkrönung

hergestellte Bronzemedaille (im Königlichen Münzkabinet, Berlin) ist nach derselben Vorlage gearbeitet und trägt die Jahreszahl 1530. Die Vorlage, jedenfalls ein Holzschnitt, muss weit verbreitet gewesen sein, denn sie ist ferner benützt worden für ein grofses Buchsbaummedaillon und für ein kleineres Wachsrelief, beide im Königlichen Museum zu Berlin befindlich. Das ursprüngliche, von den Kölner Töpfern natürlich nur durch Vermittelung eines Holzschnittes oder Stiches benutzte Vorbild für das Brustbild König Ferdinands ist ein Portrait des Königs aus dem Jahre 1524 von Hans von Schwaz, jetzt in der Uffiziengalerie befindlich.[1]) Die Übereinstimmung mit dem Relief des Figdorschen Kruges (Abb. 5) ist aufserordentlich genau: auch unwesentliche Einzelheiten, die Faltung der Hutkrempe, die Zahl der Falten am Mantelkragen, das Granatapfelmuster auf dem Brustlatz sind getreulich wiedergegeben. Vor das Jahr 1524 können also die Medaillonkrüge nicht zurückdatiert werden. Auch das erscheint bei den ausgebildeten Renaissanceformen noch recht früh. Sucht man in den folgenden Jahren nach einem bestimmten Ereignis, das zur Verwendung der Portraits Karls V und Ferdinands I gerade in Köln Anlass geben konnte, so stöfst man auf die Königswahl Ferdinands, die am 5. Januar 1531 in Köln stattfand. Seit Ende Dezember 1530 weilten Kaiser Karl und sein Bruder in Köln; nach der Wahl ging Ferdinand zur Krönung nach Aachen und hielt am 12. Januar bereits wieder seinen Einzug als deutscher König in Köln. Ob seine Gemahlin Anna ihn begleitet hatte, ist aus den Quellen nicht zu ersehen. Der längere Aufenthalt der beiden Brüder in der Stadt, die Königswahl im Dom und der Einzug Ferdinands waren Ereignisse, die auf die kölnischen Bürger wohl genügenden Eindruck machen konnten, um sich auch im Kunstgewerbe wiederzuspiegeln. Der protestantische Kurfürst von Sachsen, der auf den erwähnten Steinzeugkrügen[2]) zwischen Kaiser und König dargestellt ist, war bei der Wahl Ferdinands zwar nicht beteiligt; man kann aber behaupten, dass auch er gerade 1531, im Gründungsjahr des Schmalkaldischen Bundes, als der Führer des evangelischen Deutschlands in den Vordergrund des Interesses trat. Man würde also die kölnischen Medaillonkrüge in die Jahre von 1531 herwärts zu versetzen haben. Das wird einigermafsen bestätigt durch zwei braune Steinzeugkrüge aus derselben Krugbäckerei, welche die beiden Schnellen mit Portraits geliefert[3]) hat. Beide tragen die Jahreszahl 1539. Einer, ein dreikantiger Krug, ist auf der Auktion Spitzer für die Sammlung von Oppenheim in Köln erworben worden,[4]) der andere, eine vierseitige Flasche, befindet sich im keramischen Museum der Porzellanmanufaktur von Sèvres. Sie sind, gleich den vorgenannten Schnellen, mit umkränzten und von Renaissanceranken umgebenen Medaillons verziert; nur enthalten hier die Rundfelder nicht zeitgenössische Portraits, sondern antikisierende Köpfe.

Der Meister der kölnischen Hafnergeschirre ist noch unbekannt. Es läge nahe genug, ihn mit dem Steinzeugtöpfer zu identifizieren, der seine Schnellen mit so ähnlichen Bildnissen und Ornamenten versehen hat. Diese Vermutung aber ist abzuweisen, weil der technische Betrieb des Krugbäckers, der seine salzglasierten Steinzeugwaren einem langen und hohen Brande aussetzen muss, von demjenigen des Hafners oder — nach kölnischem Sprachgebrauch — des Kachelbäckers grund-

[1]) Photographie Alinari, Lucas van Leiden, P. 2, Nr. 747. Vergl. darüber Max J. Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft 1895 XVIII S. 415.

[2]) In der Sammlung Hetjens zu Aachen und im Brüsseler Kunstgewerbe-Museum.

[3]) In Aachen und Brüssel.

[4]) Abgebildet: La Collection Spitzer. III, Grès, Pl. I, Nr. 13.

verschieden ist. Sie arbeiten beide mit verschiedenen Öfen, verschiedenen Glasuren und Thonsorten. Die Materialien an Thon, Farben und Glasuren, welche die bunt glasierten Krüge aufweisen, sind nur in der Werkstatt des Kachelbäckers zu finden. Die kölnischen Kachelbäcker werden bereits im XV Jahrhundert urkundlich erwähnt, wie denn glasierte Ofenkacheln dieser Zeit in Köln keine Seltenheit sind. Im XVI Jahrhundert sind die Kachelbäcker in die Steinmetzerzunft oder Gaffel eingereiht und mehrfach im Rate der Stadt vertreten.[1])

Dass die Kachelbäcker im XVI Jahrhundert nicht blofs Ofenkacheln, sondern auch glasierte irdene Geschirre, in Köln Duppen genannt, verfertigt haben, geht aus verschiedenen Eintragungen in die Kölner Ratsprotokolle klar hervor. In dem langen Kampf, den der Rat der Stadt von 1531 ab geführt hat, um die feuergefährliche und das Brennholz verteuernde Steinzeugtöpferei zu unterdrücken, wird scharf unterschieden zwischen den Krugbäckern einerseits und den »Kachel- und Duppenbäckern« andererseits. Die ersteren werden, worauf ich später zurückkomme, hart verfolgt, die letzteren sind, wenn nicht begünstigt, so doch geduldet und mit viel geringeren Abgaben belegt, weil der kurze und niedrige Brand der bleiglasierten Irdenware zu erheblichen Beschwerden wenig Anlass gab.[2])

---

[1]) Die Schreinsbücher der Stadt haben einige Namen von Kachelbäckern überliefert; so zum Jahr 1484 Johann Ackerbach, 1515 Johann von Covelenz, *1529 Conradt von Erpach, verstorben 1545*, von 1545 an mehrfach Johann von Hilden, 1551 Thonis Wenendall, u. a. m. — Auch dem Ausgabenbuch der Mittwochs-Rentkammer sind die Namen einiger Kachelbäcker zu entnehmen: am 8. Oktober 1505 erhält Wolff der Kachelbäcker für Kacheln in städtischen Gebäuden 14 Mark 8 Schillinge, am 4. Februar 1506 derselbe für Kacheln und Ofen zu setzen im Ratskeller 9 Mark 4 Schilling, am 20. Dezember 1508 sind ausbezahlt an Meister Johann Steinmetzer für 3 neue Kachelöfen im Rathause, im Kaufhaus am Fischmarkt und im Findlinghaus 56 Mark.

[2]) Ratsprotokoll XIII, Fol. 115, 3. August 1547: Nachdem bereits beschlossen, dass die Krugbäcker nicht mehr backen sollen, werden die Rentmeister beauftragt, sich zu erkundigen, ob die Duppenbäcker auch schädlich oder leidlich sind, und ihren Befund dem Rat anzuzeigen. Der Erfolg dieser Erkundigung ist nur eine Beaufsichtigung, keine Unterdrückung des Betriebes. Am 17. Oktober 1547 (R. P. XIII, Fol. 146) wird beschlossen, »den Duppenbäckern anzusagen, dass sie keine neuen Öfen aufrichten sollen ohne Wissen und Erlaubnis der Herren Rentmeister«. Trotzdem blieb die Industrie in steigender Entwickelung. Am 7. August 1549 (R. P. XIV, Fol. 137*b*) wird dem Rat zu bedenken anheimgestellt, »den Duppenbäckern Ordnung und Mafs zu geben, dieweil sich dieselbigen von Tag zu Tag mehren«. Auch der nächste Beschluss vom 17. August 1551 (R. P. XV, Fol. 290) ist ein Zeichen der Duldung; während den Krugbäckern die Einfuhr von Erde rundweg untersagt wird, unterliegt sie bei den Duppenbäckern nur der Erlaubnis der Rentmeister. Ähnliche Bevorzugung zeigen die am 9. April 1554 beschlossenen und am 9. Mai bestätigten Abgaben (R. P. XVII Fol. 212 und 226): die Krugbäcker haben von jedem neu errichteten Ofen zwei Thaler, die Kachel- und Duppenbäcker nur 9 Albus zu zahlen. Trotz der geringeren Abgabe erwiesen sich Kachel- und Duppenbäcker im Bezahlen der Steuer nicht williger als die schwer belasteten Steinzeugtöpfer: am 8. Juni 1556 (R. P. XVIII, Fol. 227) wird den Duppen- und Kachelbäckern »ernstlich angesagt, der Rat wolle, wie mehrmals beschlossen, von *jedem Ofen, so oft sie backen*, neun rote Albus dem gemeinen Gute bezahlt haben. Wo sie sich länger sperren, so wird der Rat auf andere Wege bedacht sein«. Und diese Drohung wird am 12. Juni 1556 (R. P. XIX, Fol. 1*b*) noch verschärft. Die Supplik der Duppenbäcker, ihnen die neun Albus für jeden Ofen zu erlassen, wird abgeschlagen und es soll ihnen angesagt werden, »wo sie sich länger widersetzen, dass es alsdann mit ihnen als mit den Krugbäckern solle gehalten werden«. Darauf scheinen die Kachelbäcker nachgegeben zu haben, denn es

Der Umstand, dass die Bezeichnungen Kachelbäcker und Duppenbäcker wechselnd nebeneinander gebraucht werden, muss zu der Annahme führen, dass zwischen ihren Betrieben eine strenge Scheidung nicht zu machen war. Deutlich bestätigt das ein Ratsbeschluss vom 2. September 1555,[1]) welcher dem Gerlach Kachelbäcker erlaubt, einen »*Kachel- und Duppenofen* auf der Marcellenstrafse, da es den Nachbarn nicht schädlich, aufzurichten mit der Bedingung, dass er von jedem Ofen (d. h. vom jedesmaligen Brande) dasjenige geben soll, was der Rat darauf gesetzt hat«. Man kann danach den Meister der kölnischen Hafnergeschirre ebensowohl unter den Kachelbäckern wie unter den Duppenbäckern suchen. Solange man die genaue Lage der Werkstatt aber nicht kennt, erscheint es verfrüht, aus der Reihe der in den Quellen des Historischen Archivs enthaltenen Namen irgend einen, etwa den um 1529 bis 1545 thätigen Conradt von Erpach, herauszuheben. Nachdem zufällige Ausgrabungsfunde schon so viel gethan haben, um der auf keramischem Gebiet bisher sehr unberühmten Stadt Köln eine hervorragende Stelle zu sichern, braucht man die Hoffnung auf weitere Aufklärung nicht fallen zu lassen. Über ein ähnliches Ergebnis, das für die Geschichte der deutschen Keramik noch wichtiger ist, wird später berichtet werden; es zeigt zugleich, dass die kölnischen Hafnergeschirre nur ein Zweig einer vielseitigen und blühenden Kunsttöpferei waren.

---

ist bis zum Ausgang des XVI Jahrhunderts in den Ratsprotokollen von ihnen nicht mehr die Rede.

[1]) Ratsprotokoll XVIII, Fol. 108. Die Erlaubnis wurde bereits am 4. September wieder verändert, da der Platz an der Marcellenstrafse nach Besichtigung durch zwei Ratsherren als zu eng und für die Nachbarn beschwerlich befunden wurde. Dem Petenten wurde anheimgestellt, sich einen anderen Platz zu suchen, wo weiter Raum sei.

JAN VAN EYCKS CHRISTUS AM KREUZ ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES

VON HUGO VON TSCHUDI

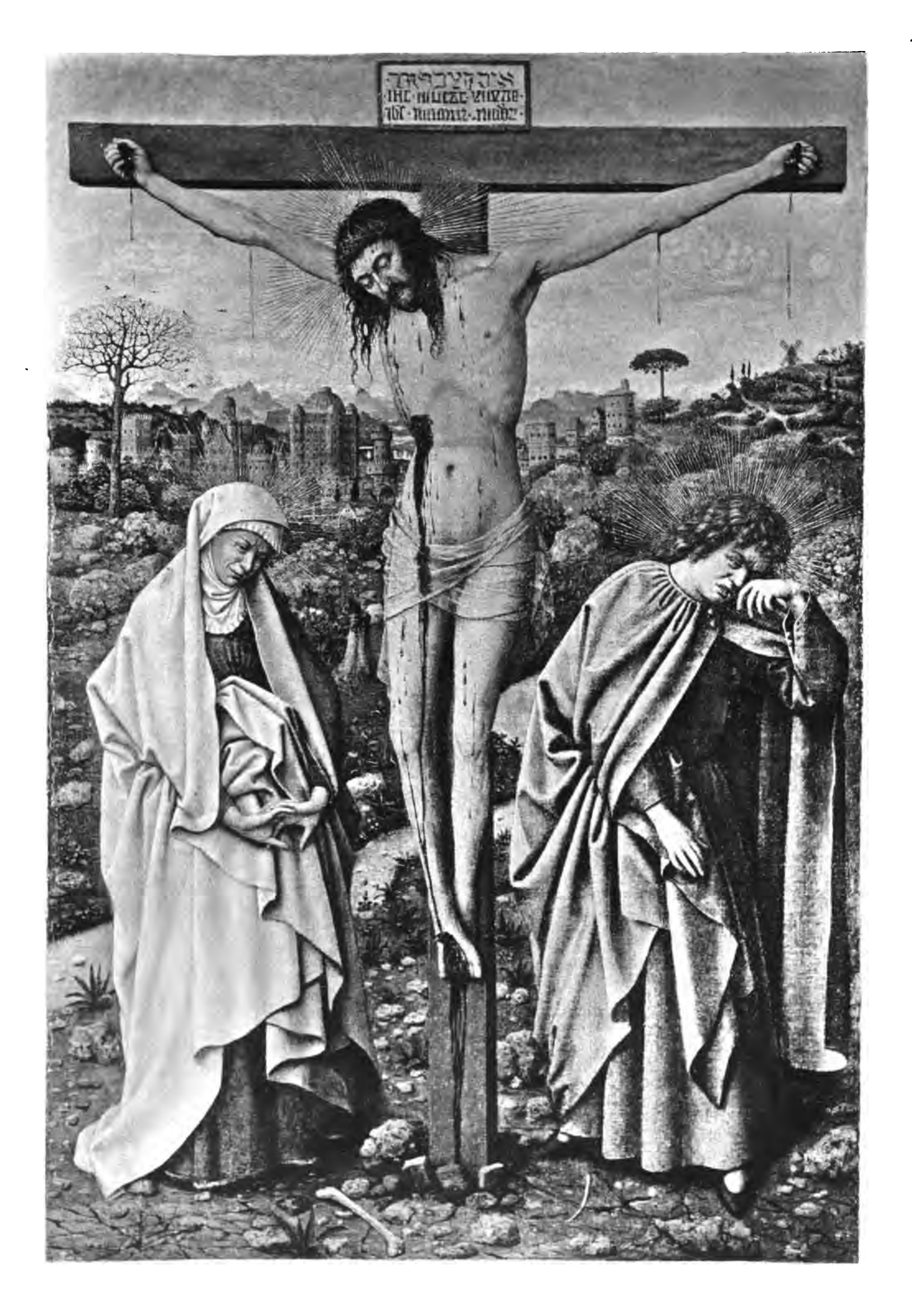
Die Auffindung eines neuen Bildes von Jan van Eyck ist ein Ereignis, das weit hinaus über den engen Kreis der Gelehrtenzunft zu wirken bestimmt ist. Es bedeutet nicht eine Vermehrung des kunsthistorischen Inventars, sondern eine Bereicherung unseres Kunstbesitzes. Was ein Meister wie Jan geschaffen, gehört zu jenen zeitlosen Gütern, die, solange eine menschliche Kultur besteht, durch die Jahrhunderte hin ihren Wert behalten. Seit Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der altniederländischen Malerei die Summe der damaligen Bilderkenntnis zogen, hat sich ein gleiches Ereignis nicht oft begeben. Sieht man von jenen Fällen ab, wo Bilder, die stets unter Jans Namen gingen, wie die Rothschildsche Madonna und die Marien am Grabe bei Sir Francis Cook, nur ins Licht der kunstgeschichtlichen Forschung gerückt, oder, wo schon bekannte Gemälde, wie die beiden Flügel der Ermitage, ihrem Autor zurückgegeben wurden, so ist das Werk Eycks bisher nur um vier Nummern von Bedeutung angewachsen. Das eine Mal, als Henry Hymans ein gänzlich unbeachtetes, versteckt hängendes Bild der Turiner Pinakothek, die Stigmatisation des hl. Franz, für den Meister eroberte, das andere Mal durch Wilhelm Bodes glückliche Erwerbung des Arnolfini-Portraits auf einer Londoner Auktion, dann durch Theodor von Frimmel, der in der Galerie von Hermannstadt ein schönes männliches Bildnis auf Jans Namen taufte, und endlich ein viertes Mal, als die Oppenheimsche Sammlung in Köln gleichzeitig mit einem Bildnis Memlings und einem von Dierik Bouts um ein ausdrucksvolles Greisenportrait, von nur einigen Händlern bekannter Herkunft, bereichert wurde. Diesen reiht sich als fünftes das Bild an, das vor kurzem in England angekauft und durch den Kaiser Friedrich-Museums-Verein den Königlichen Museen überwiesen wurde.[1])

Aber freilich, ist dieses Bild wirklich von Jan van Eyck? Eine äufsere Beglaubigung kann dafür nicht ins Feld geführt werden, weder eine Bezeichnung noch irgend ein Dokument. Auch durch keinerlei Tradition wird die Zuschreibung gestützt; unter dem Namen des Roger van der Weyden taucht es im Kunsthandel auf.

[1]) Es misst 0,44 in der Höhe und 0,30 in der Breite. Wie die Rissbildung verrät, war es ursprünglich auf Holz gemalt. Vermutlich erst in neuerer Zeit wurde es auf Leinwand übertragen, was den Charakter der Malerei insofern beeinträchtigt, als durch das bei der Prozedur nötige Niederbügeln das Impasto leidet und der Leinwandfaden sich deutlich durchdrückt. Durch die Übertragung mögen sich auch einige Farbenteilchen losgelöst haben, die dann durch einen Restaurator ersetzt wurden.

CHRISTUS AM KREUZ ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES

IM BESITZ DES KAISER FRIEDRICH-MUSEUM-VEREINS ZU BERLIN



JAN VAN EYCK

CHRISTUS AM KREUZ ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES

IM BESITZ DES KAISER FRIEDRICH-MUSEUM-VEREINS ZU BERLIN

Doch lassen wir diese kunsthistorische Frage vorerst beiseite und sehen uns das Bild ohne stilkritische Hintergedanken auf seinen künstlerischen Wert hin an. Wer immer der Meister gewesen sein mag, er hat ein Meisterwerk geschaffen. Zwar die Komposition als solche ist nicht sein Eigentum. Diese auf ihre einfachsten Elemente reduzierte Kreuzigungsscene ist fertig aus der älteren Kunst übernommen. Voll von individuellsten Zügen ist aber die Durchbildung im einzelnen. Der am Holze hängende Leichnam ist als Akt unerheblich. Weder die Kontur noch die Binnenmodellierung zeigen charakteristische Accente. Am besten geglückt ist die Zeichnung der sehnigen mageren Arme. Die an den Kreuzesnägeln sich zusammenkrampfenden Hände haben wohl durch Austüpfelung etwas von ihrer Lebendigkeit eingebüfst. Ergreifend aber ist der Ausdruck des Hauptes. Es ist nach links und vorn geneigt, so dass die dunklen Haare, von Blut und Schweifs zusammengeklebt, in dichten, leicht gewellten Strähnen zu beiden Seiten des bärtigen Antlitzes herabfallen. Ein grofses Weh liegt auf den Zügen. Die Stirne ist in Falten gedrängt, Augen und Mund sind halb geöffnet, doch nicht wie in der Erstarrung nach schmerzvoller Agonie. Es ist, als ob ein letzter Rest des Lebens hier im Mitleid mit dem Jammer der Zurückgebliebenen ausströmte. Der traurige Blick unter den gesenkten Lidern scheint die Mutter zu suchen, die Lippen glaubt man Trostesworte flüstern zu hören. Die ungewöhnlich tiefe Neigung des Hauptes verstärkt diesen Eindruck. Doch hat der Künstler nichts gespart, um auch das physische Leiden des Gekreuzigten zu schildern. Blutfäden sickern von Händen und Ellbogen nieder, von der Dornenkrone rollen Blutstropfen mit Schweifsperlen vermischt über Brust und Schenkel, ein Strom von Blut ist dem Lanzenstich gefolgt, stockt zu dunkler Masse in der Knickung des Leibes und rieselt dann weiter den Beinen entlang, um, von der Fufswunde neu genährt, sich dem Kreuzesstamm entlang ins Erdreich zu verlieren.

Von diesem herzzerreifsenden Anblick haben sich Maria und Johannes abgewandt. Ein ungemein rührendes Bild verhaltenen Jammers bietet die Gottesmutter. Still vor sich hinweinend, mit geröteten Lidern, das Haupt gesenkt, steht sie da. Sie ringt die Hände, ohne Leidenschaft, in stummer Resignation. Der hellfarbige Mantel, der sie vom Kopf bis zu den Füfsen umhüllt und in bauschigen Falten aufgerafft nur wenig von dem tiefblauen Kleid sehen lässt, giebt dieser Figur von statuarischer Gröfse auch koloristisch den gröfsten Nachdruck. Einen starken Gegensatz hierzu bildet die Figur des Jüngers. Die Fufsstellung deutet noch auf eine der Maria entsprechende, dem Kreuz zugekehrte Haltung. Aber mit plötzlicher Heftigkeit dreht Johannes, vom Schmerz übermannt und laut klagend, den Oberkörper nach der Seite. In noch unbeholfener, aber drastischer Weise lässt ihn der Künstler mit dem Handrücken seine Thränen abwischen. Das gleiche Bewegungsmotiv verwertet der Meister von Flémalle bei dem Johannes der Berliner Kreuzigung. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er hierzu durch ebendieses Bild angeregt wurde, da auch die Haltung des Heilandes, die Art, wie das Blut den Oberarmen entlang bis zu den Ellbogen läuft, das durchsichtige Schamtuch, in gleicher Weise wiederkehren. Über dem dunkelvioletten Gewand liegt ein blassroter Mantel, dessen emporgeraffte Seite von dem herabhängenden linken Arm festgehalten wird. Alle Köpfe sind von mit Pinselgold gezogenen Strahlennimben umgeben.

Auf dem rissigen mit Steinen überdeckten Boden, in dem der Kreuzstamm verkeilt ist, liegen vorn ein Schenkelknochen und eine Rippe. Vereinzelt entspriefsen ihm grüne Kräuterbüschel. Weiterhin schlängelt sich ein Weg zwischen felsigem, mit spärlichem Buschwerk bestandenem Erdreich zu einem Hügel empor, von dessen

Rücken eine Windmühle, eine Pinie und Cypressen in die Luft ragen. Von dem Hügelhang nach links hin dehnt sich die mit einem Mauerkranz bewehrte Stadt Jerusalem. Ihre turmreiche Silhouette wird von einem vielstöckigen kuppelbekrönten Bau beherrscht, der mehr an eins der Riesenhäuser von Chicago als an ein Bauwerk aus alter Zeit erinnert. Wie die Pinie auf der einen, so begrenzt auf der anderen Seite das Stadtbild eine hochstämmige Eiche, die ihr nacktes, von Krähen umschwärmtes Geäst scharf in den klaren Himmel zeichnet. Den Hintergrund schliefst jenseits bläulicher Vorberge der schneebedeckte Kamm des Hochgebirges ab. Wenige dichte Haufenwolken schweben vor dem lichten Himmelsblau.

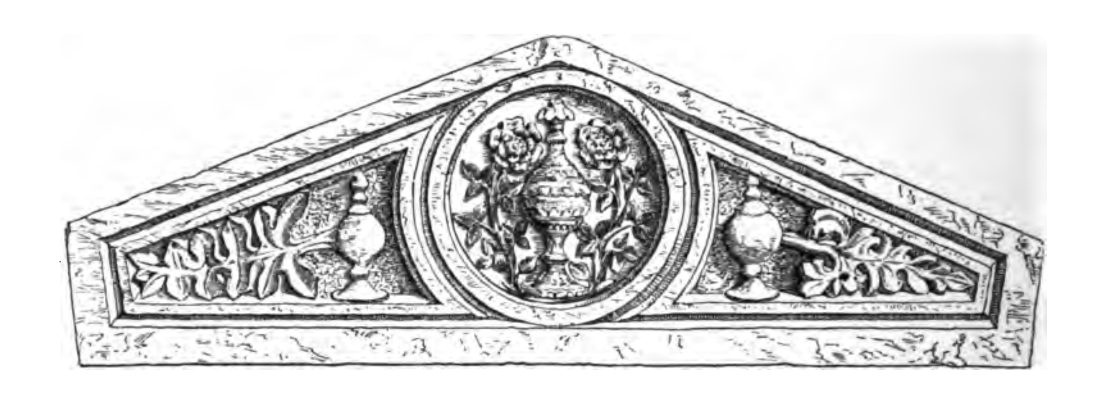
Durch die ausdrucksvolle Energie der Komposition, die Lebendigkeit der Naturschilderung, die Schönheit des Kolorits und die technische Vollendung reiht sich das Werk den besten Schöpfungen der altniederländischen Malerei an. Die künstlerische Qualität spricht nicht gegen Jan van Eyck. Vieles, wenn nicht alles, spricht für ihn: der warme, kräftige Farbenton, die einfache, von Empfindung gesättigte, aber jedes dramatischen Pathos entbehrende Gestaltung des Vorganges, das reiche und doch schlicht beobachtete Landschaftsbild, die klare Luft, die sich über die Ferne breitet. So vernehmlich spricht das ganze Wesen der Eyckschen Kunst aus dem Gemälde, dass es sich fast wie Gelehrtenpedanterie ausnimmt, den Beweis dafür noch im einzelnen führen zu wollen. Indes ist die Benennung nicht unwidersprochen geblieben, und so mag denn die Mühe daran gewandt werden. Vielleicht lohnt sie sich durch eine nähere Präzisierung des Bildes im Werke des Meisters.

Am nächsten liegt es wohl, sich unter den Schöpfungen Jans nach einer Darstellung des Gekreuzigten umzusehen. Wir finden sie auf dem einen der beiden Petersburger Flügelbildchen. Die Übereinstimmung lässt nichts zu wünschen übrig. Dasselbe von dunklen Locken umrahmte Antlitz mit den etwas semitischen Zügen. Auch hier der reichliche Blutstrom, der dem Lanzenstich folgt. Das gleiche dünne, die Scham kaum verhüllende Lendentuch. Selbst die grofse, rotgesäumte, unmittelbar auf dem Querholz sitzende Tafel mit der dreisprachigen Inschrift fehlt nicht. Aufserdem: Johannes zeigt den gleichen lockigen Rundschädel mit der kurzen Nase und den Vertikalfalten zwischen den Brauen; mannigfaltige Analogien bietet das Stadtbild in der Art, wie die Zinnen der Stadtmauern mit dünnen Strichen hingesetzt sind, in den zahlreichen, zum Teil mit Kuppeln gedeckten Türmen, endlich dem hochragenden vielfensterigen Tempel Salomonis — nur ist dieser hier als mächtiger, von kleinen Türmchen flankierter Rundbau gebildet, wie er ähnlich auf Bildern Memlings und Gerhard Davids wiederkehrt.

Noch ein Eycksches Bild giebt es, auf dem ein Crucifixus erscheint, die Stigmatisation des hl. Franz in Turin. Trotz seiner fast miniaturhaften Gestalt lässt er deutlich dieselben Eigentümlichkeiten erkennen. Auch in anderer Beziehung ist das Turiner Bild wichtig. Auf unserer Kreuzigung zeigt der Vorder- und Mittelgrund nicht das sonst bei Eyck beliebte frische Grün, sondern einen mehr gelblichen Ton, der in der Gesamterscheinung des Werks allerdings entscheidend mitspricht. Diese Abweichung ist nun freilich motiviert. Der Meister wollte dem dargestellten Hergang entsprechend eine Frühlingslandschaft schildern. Nur einige Kräuter und das frühe Strauchwerk stehen grün in dem verwelkten Rasen, aufserdem die immergrüne Pinie und die Cypressen. Die Eiche aber, der am spätesten sich belaubende Baum, hat noch ihr winterlich kahles Geäst. Nun wäre es sicher verkehrt, deshalb an der Autorschaft Eycks zweifeln zu wollen, weil er hier einmal einen anderen Ton angeschlagen. Indes ist es doch gut, darauf hindeuten zu können, dass auch der Franziskus die gleiche gelblichgrüne Grundstimmung aufweist.

Ich verhehle mir nicht, dass trotz alledem den strenggläubigen Eyckkennern damit noch nicht viel gesagt ist. Der neueste Schilderer der Eyckschen Kunst versieht sowohl die Petersburger Flügel wie den hl. Franziskus, obwohl dem letzteren auch eine äufsere, gar nicht verächtliche Beglaubigung zur Seite steht, mit einem Fragezeichen. Ja, mehr als das, er ist geneigt sie einfach abzulehnen.

So bleibt nichts übrig, als unter den authentischen Werken Jans nach stilistischen Übereinstimmungen Umschau zu halten. Glücklicherweise bietet das authentischste von allen, der Genter Altar, hinreichendes Material. In erster Linie die beiden Flügel mit den Pilgern und Eremiten, an deren Herkunft von Jan bisher meines Wissens noch niemand gezweifelt hat. Den Kopftypus des Johannes finden wir wieder bei dem letzten jugendlichen Pilger, der selbst in der grinsenden Verzerrung des Gesichts an den Jünger erinnert. Für die zeichnerische Behandlung des üppigen Lockenwaldes fehlen ebensowenig Beispiele, wie für das mehr zottige Haar des Gekreuzigten. Die Angabe der geröteten Augenlider zeigt in gleicher Weise der vorderste Pilger und ein König auf dem Flügel mit den Streitern Christi. Sehr charakteristisch ist die plumpe Form und die etwas einwärts gedrehte Stellung der Füfse des Johannes. Sie ist auf den Genter Flügeln durchweg nachzuweisen. Das rissige Erdreich kehrt wieder auf der Tafel mit den Eremiten. Hier findet sich auch einer der porösen, wie ein Badeschwamm aussehenden Steine. Ganz übereinstimmend behandelt sind hier wie dort die weifsen Haufenwolken, identisch endlich ist die Zeichnung der Pinie. Aber auch ohnedem, die Pinie und die Cypressen haben fast die Geltung eines Monogrammes. Jan van Eyck hat diese Erinnerung an die südliche Landschaft von seiner portugiesischen Reise mitgebracht. Bei keinem anderen Niederländer finden wir Ähnliches. Dass die Berliner Kreuzigung erst nach 1430 entstanden, erscheint somit zweifellos, sie steht in jeder Beziehung den Flügeln des Genter Altars sehr nahe. Noch anderes liefse sich für Jans Autorschaft ins Feld führen: die Form der schlanken knochenlosen Hände, die langzügige Drapierung, das helle Lila von Marias Mantel, dem wir bei den Aposteln der Anbetung des Lammes wiederbegegnen, und das leuchtende Eyck-Blau ihres Gewandes, die nahezu gleichmäfsige Färbung der Landschaft durch Vorder- und Mittelgrund, architektonische Details in der Stadtansicht, der Abschluss durch eine Hochgebirgskette. Doch genug des grausamen Spieles. Ich fürchte, wer sich durch das Vorgebrachte nicht überzeugen liefs und nicht im stande ist, hier den lebendigen Klang der Eyckschen Sprache herauszuhören, wer nur auf den toten Buchstaben eines Dokumentes oder einer Künstlerbezeichnung schwört oder verlangt, dass jedes stilkritische Exempel restlos aufgeht, dem ist auch durch weitere Ausführungen nicht zu helfen. An solche gestrengen Richter möchte aber doch die Frage erlaubt sein, ob sie, wenn die Bezeichnungen fehlten, die beiden Londoner Portraits, das von weichem Helldunkel umhüllte, koloristisch so reizvolle mit dem roten Turban und das trocken gemalte, in der Farbe nüchterne »Leal souvenir« für Werke einer Hand hielten, oder ob sie, wenn nur die Madonna von Ince Hall und die Antwerpener Madonna bekannt wären, den Mut hätten, den Pala-Altar für Jan van Eyck zu beanspruchen. Nur die kleinen Geister sind es, die in ihren Äufserungen stereotyp bleiben oder die, von fremden Einflüssen erschüttert, sich bis in ihr Innerstes verändern. Es ist der Vorzug des Genies, dass es, unwandelbar in seinem Wesen, stets neu ist in der Art, wie es sich offenbart. Als eine solche neue Offenbarung des Eyckschen Genies erscheint mir der Christus am Kreuz in der Berliner Galerie.



ALTFLORENTINER MAJOLIKEN

VON WILHELM BODE

Bei der diesjährigen Ausstellung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, der »Renaissanceausstellung«, war in weit stärkerem Mafse wie bei den früheren Ausstellungen der Gesellschaft von einer systematischen Scheidung nach Gegenständen oder Schulen abgesehen worden. Der Mannigfaltigkeit derjenigen Privatsammlungen, welche vornehmlich zur Ausstellung beisteuerten, suchte man bei der Aufstellung in den Sälen der Akademie durch Herrichtung von Sonderräumen gerecht zu werden, in denen die Elitestücke dieser Sammlungen Platz fanden; und dem entsprechend waren wir bestrebt, auch bei der Anordnung im ganzen durch Mischung der Kunstwerke vor allem eine malerische Wirkung zu erzielen.

Eine Ausnahme ist nur mit den Majoliken gemacht worden. Eine Reihe derselben wurde freilich gleichfalls mit bestem Erfolg in den einzelnen Schränken zwischen anderen Stücken der Kleinkunst zur Belebung und farbigen Wirkung verwandt; die grofse Mehrzahl war aber in einem grofsen Schrank am Schlusse des Seitensaales, gewissermafsen als farbiger Glanzpunkt zur Auflichtung dieses etwas dunkelen Raumes, aufgestellt worden. Ein besonderer kleiner Schrank davor im Durchgang enthielt zwischen Bronzefiguren eine kleine Zahl altertümlicher Majoliken: bis auf einen Teller lauter Gefäfse von kräftiger, etwas schwerfälliger Form und ganz eigenartigem, pastos aufgetragenem Dekor in tiefblauer Farbe. Der Versuch, diesen Majoliken durch Zusammenstellung mit schwärzlichen Bronzen eine besonders starke und pikante Wirkung zu geben (ein Versuch, der in Rücksicht auf die Aufstellung der Bronzen im Neubau des Kaiser Friedrich-Museums gemacht wurde), glückte so sehr, dass dadurch auch auf diese, selbst in der neueren Fachlitteratur kaum erwähnten Majoliken die Aufmerksamkeit weiterer Kreise von Kunstfreunden gelenkt wurde. Dies giebt mir die Veranlassung, über diese Gattung der italienischen Majoliken, ihre Eigenart, ihre Heimat, die Zeit ihrer Entstehung und ihre Stellung zu anderen Klassen der älteren italienischen wie zu der orientalischen Majolikafabrikation einige Notizen hier zusammenzustellen in der Hoffnung, dass sie zu weiteren Untersuchungen, namentlich an Ort und Stelle anregen mögen.

Die tüchtige Arbeit von E. Molinier, »La céramique italienne au XVe siècle« (vervollständigt durch einen Aufsatz in der Gazette des Beaux-Arts, 1897), hat durch kritische Zusammenstellung der datierten Arbeiten wie durch Untersuchung der in



FLORENTINER MAJOLIKEN DES XV JAHRHUNDERTS

IM BERLINER PRIVATBESITZ

Italien noch erhaltenen Fufsböden aus Majolikafliesen eine erste sichere Basis für die Datierung der älteren italienischen Majoliken gelegt. Indem der französische Forscher dabei von der, ausdrücklich von ihm ausgesprochenen Ansicht ausging, dass das Material nur in italienischen Kirchen und öffentlichen Sammlungen zu finden sei, hat er jedoch ein umfangreiches und sehr wichtiges Material (freilich nicht mit Jahreszahlen versehener, aber trotzdem ziemlich genau datierbarer und auf ihre Herkunft bestimmbarer Stücke) unberücksichtigt gelassen, das sich damals im Privatbesitz oder im italienischen Kunsthandel befand und das erst jetzt zu einem Teil in einige wenige öffentliche Sammlungen übergegangen ist. Letzteres ist namentlich der Fall mit der historisch wichtigsten, systematisch in Florenz zusammengebrachten Sammlung des Malers und Antiquars Charles Fairfax Murray, die vom British Museum und vom South Kensington Museum erworben wurde, nachdem Fürst Liechtenstein schon einige Zeit vorher eine Auswahl daraus seinem reichhaltigen Museum einverleibt hatte. Eine gute, gleichfalls in Florenz (aber vorwiegend nach künstlerischen und dekorativen Gesichtspunkten) gesammelte Kollektion solcher frühen italienischen Majoliken, bisher ganz unbenutzt von der Forschung, besitzt Mr. C. R. Fisher auf Hill Top, Midhurst. Wertvoll ist auch die Sammlung des Fürsten Liechtenstein, die seit ein paar Jahren in der Liechtenstein-Galerie, in dem Raum vor dem Decius Mus-Saal, aufgestellt ist. Den gröfsten Teil von dem, was nach dieser Richtung in Berliner Privatbesitz vorhanden ist, bot die jetzige Ausstellung (eine Auswahl auf beistehender Tafel). Daneben besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum wertvolles, gleichfalls fast unbenutztes Material, namentlich in einer Anzahl von Scherben oder aus Scherben zusammengeflickten Stücken, die einen Teil der Funde bilden, welche Stefano Bardini bei einer Unterkellerung seines Palastes in Florenz machte. Eine Anzahl guter Majoliken dieser Art hat auch der Louvre aufzuweisen, meist aus neueren Erwerbungen. Vereinzelt finden sie sich in kleineren Sammlungen wie bei Privatsammlern in Paris, London, Florenz u. s. f. Unter diesen Sammlern ist vor allem Henry Wallis zu nennen, der beste Kenner der vorderasiatischen und hispano-moresken Fayencen. Wallis bereitet zur Zeit eine Zusammenstellung des Materials der ältesten italienischen Majoliken vor, welche ohne Zweifel dem kleinlichen Streit über den Vorrang von Faenza oder Caffagiolo ein Ende machen und die Beantwortung der Fragen über Alter, Herkunft und Verbreitung der Majolikenfabrikation in Italien im XIV und XV Jahrhundert auf neue gröfsere Gesichtspunkte stellen wird.

Die uns hier beschäftigende Gattung von Majoliken ist so scharf ausgesprochen, dass sie nur für *eine* bestimmte Zeit und für *einen* Platz in Anspruch genommen werden kann. Was sie von allen anderen Majoliken, auch den vorderasiatischen und spanischen, unterscheidet, ist der erhabene Farbenauftrag des Dekors, in der Regel in einer tiefblauen Kobaltfarbe. Nicht diese prächtige, wie Email wirkende Farbe selbst, sondern der pastose Auftrag derselben ist das Charakteristische; denn abgesehen davon, dass daneben, freilich ganz untergeordnet, auch Purpur (Mangan) und gelegentlich Grün angewendet ist, haben die »vasai« auch, gerade wie in Blau, hin und wieder in Grün, selbst in Purpur ihre Arbeiten bemalt und dabei diese Farben durch hohen Auftrag zu brillanter Wirkung zu bringen gesucht. Wiederholtes Auftragen der zähen Farbe, die der Künstler je nach der Richtung des Dekors hat verlaufen lassen, lässt sie wie dicke erstarrte Tropfen erscheinen. Weitaus die Mehrzahl der uns erhaltenen Stücke, deren mir etwa fünfzig bekannt geworden, sind allerdings in Blau bemalt. Die Zeichnung des Dekors und kleine Ornamente zwischen demselben sind stets dünn mit Mangan aufgetragen, das als mattes Violett erscheint, bald ins Bräunliche, bald

ins Lila- oder Purpurfarbene spielend. Nur ganz ausnahmsweise und untergeordnet (am Henkel) findet sich daneben noch ein schönes leuchtendes Grün, nur einmal Grün und Blau gleichwertig nebeneinander. Der Grund ist weifs, meist ein reines warmes Weifs, zuweilen ins Grauliche oder Rötliche spielend.

Der regelmäfsige Dekor dieser Gefäfse ist ein bis zur Unkenntlichkeit stilisierter und flüchtig wiedergegebener Blattdekor: dieselben Ranken mit den, Akazienblättern verwandten gezackten, rundlich verlaufenden Blättern bedecken den Bauch fast aller dieser Gefäfse. Nur einige haben eine noch einfachere, aber sehr wirkungsvolle Dekoration durch kleine Schuppen oder durch breite aufsteigende parallele Streifen, von denen nach einer Seite kurze, rundlich abschliefsende Haken in horizontaler Richtung ausgehen, die wie grofse, seitlich verlaufende Tropfen der dicken blauen Farbenstreifen erscheinen. Diese Streifen kommen bei dem gewöhnlichen Blattdekor nicht selten als Abschluss der beiden Felder der Gefäfse vor. Die Ornamente am Hals und an den Henkeln beschränken sich auf parallele dicke Streifen, Punkte oder stilisierte Blattranken. Inmitten jenes Pflanzendekors finden sich als Mittelstücke auf der Mehrzahl dieser Gefäfse heraldisch stilisierte Tiere, namentlich Löwen, Reiher und andere Vögel, daneben vereinzelt karikierte Köpfe, Harpyien, Vögel mit Menschenköpfen, Hunde, die Wild jagen, endlich eigentliche Wappen und Embleme.

Die Formen dieser Gefäfse von regelmäfsig mittlerer oder ziemlich beträchtlicher Gröfse (zwischen 20 und 40 cm) sind einfach und derb: meist sind es einförmige Vasen mit kleinen anliegenden Henkeln, kurzem Hals und ohne Deckel, seltener in feinerer, etwas ausgeschwungener Bewegung, oder es sind untersetzte cylindrische Gefäfse (albarelli) oder Kannen. Von Tellern dieser Gattung kenne ich nur zwei: einen im Bargello zu Florenz, einen zweiten mit einem Vogel in der Mitte im Berliner Kunstgewerbe-Museum; beide klein, dick und roh in der Masse wie in der Arbeit.

Aus dem Stil allein auf den Ort der Entstehung dieser Majoliken zu schliefsen, würde ebenso schwierig sein, wie daraus die Zeit näher zu bestimmen. Je nachdem man darin Arbeiten eines noch jungen, aber bereits selbstbewussten Handwerks sieht oder sie für rohe Dekorationsstücke erklärt, wird man sie um fünfzig oder selbst hundert Jahre früher oder später ansetzen. Aber zur Entscheidung beider Fragen haben wir sichere Anhaltspunkte.

Für die Zeit geben uns ein paar Gemälde eines und desselben altniederländischen Meisters[1]) diesen Anhalt. Sie sind von der Hand des »Meisters von Flémalle« (Merode-Meister). Auf dem Mittelbilde des Triptychons im Besitz der Gräfin Merode zu Brüssel

[1]) Die Gemälde der alten Niederländer bieten eine, freilich nur kleine Zahl von Abbildungen gleichzeitiger Töpferware. Meist sind es, wie namentlich bei den Malern vom Anfang des XVI Jahrhunderts, flüchtig und aus dem Kopf gemalte Gefäfse von niederländischer Herkunft, ähnlich denen, die sich gleichzeitig und schon früher in den deutschen Gemälden finden. Einige lassen sich, wie die oben zusammengestellten, als italienische Majoliken erkennen. Vereinzelt kommen auch hispano-moreske Stücke vor, wie der Apothekertopf auf dem berühmten, für das Hospital S. Maria Nuova gemalten Triptychon von Hugo van der Goes, das demnächst in die Uffizien übertragen werden soll. Offenbar kamen solche ausländischen Stücke nach den Niederlanden nur selten und regelmäfsig von Italien aus, mit dem die grofsen belgischen Handelsstädte damals in engster Verbindung standen. Fast genau derselbe Topf, den Hugo van der Goes auf seiner Anbetung der Hirten malte, findet sich auch auf Jan van Eycks »Marien am Grabe Christi« in der Sammlung von Sir Francis Cook zu Richmond, wie auf Ghirlandajos hl. Augustin von 1480 in Ognissanti zu Florenz. Im allgemeinen bieten sonst die italienischen Gemälde und Fresken des XV Jahrhunderts wenig

steht auf dem Tische hinter Maria ein weifser Krug mit tiefblauem Dekor, der genau derjenige der hier beschriebenen Gattung von Majoliken ist. Fast derselbe Krug (soweit eine ganz kleine, die einzige danach aufgenommene Photographie ein Urteil zulässt), jedoch von der Rückseite gesehen, kehrt auf einem anderen seiner Gemälde, auf der Verkündigung im Museo del Prado zu Madrid (Nr. 1853) wieder, ein drittes Mal findet sich ein solcher Krug auf dem nur als alte Kopie geltenden Bilde in Ninove. Was in der Mitte zwischen dem Pflanzendekor dargestellt war, ist nicht zu erkennen, da in keinem der Bilder der Krug ganz von vorn genommen ist. Dass in dem Krug auf dem Merodeschen Bilde orientalische Buchstaben den Dekor an der Seite abschliefsen, beruht auf einer Liebhaberei des Künstlers, die wir auch an Gewändern auf verschiedenen seiner Bilder beobachten. Dieses wiederholte Vorkommen desselben oder mehrerer Gefäfse der gleichen Gattung macht es wahrscheinlich, dass der niederländische Meister selbst Besitzer solcher Gefäfse war. Da dieser nun bereits im Jahre 1438 eins seiner hervorragendsten Bilder ausführte und nach dem Charakter seiner Werke schwerlich weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus thätig war, so wird dadurch die Anfertigung jener Majolika-Arbeiten etwa um 1425 bis spätestens 1450 aufser Zweifel gesetzt.[1]) Die gleiche Zeit ergiebt auch das Kostüm auf einer grofsen, früher im Bardinischen Besitz befindlichen Vase, auf der in humoristischer Weise zwei sich kampfbereit gegenüberstehende Hähne abgebildet sind, deren Köpfe die Portraits von jungen Florentinern in der Tracht aus der Zeit der Fresken Massacios in der Carmine zeigen.

Für die Herkunft dieser Majoliken mit erhabenem blauen Dekor weist alles auf Florenz. Zunächst trägt einer der Töpfe das Wappen von Florenz. Dieser Topf und verschiedene andere Gefäfse zeigen auf den Henkeln die Krücke, das Emblem des berühmten Hospitals von S. Maria Nuova in Florenz. Aus Florenz und seiner Umgebung stammen sodann fast alle bekannten Stücke dieser Gattung von Majoliken. Aus den Magazinen der Paläste, von den Villen und gelegentlich auch von den Söllern der Bauern (den alten Villen der Signori oder des Hospitals), vor allem aus dem Hospital von S. Maria Nuova selbst sind diese bis vor kurzem ganz unbeachteten Majoliken erst seit etwa fünfzehn Jahren allmählich in den Handel gekommen. In einer der Versteigerungen von »altem Gerümpel«, die das Hospital in den letzten Jahrzehnten wiederholt machen durfte, erwarb u. a. der Conte Larderel in Florenz etwa zwei Dutzend solcher Majolikatöpfe; von ihm sind sie seither allmählich in den Privatbesitz und an einzelne Museen diesseits der Alpen gelangt. Namentlich die gröfseren bauchigen Vasen mit den schönen Tieren im Besitz des Fürsten Liechtenstein, bei Mr. Henry Wallis, im Berliner Kunstgewerbe-Museum, bei verschiedenen Pariser Lieb-

---

Material nach dieser Richtung; am meisten noch die Bilder der paduanischen und venezianischen Schule, in denen dann vorwiegend Gefäfse von vorderasiatischer Herkunft abgebildet sind. Der Fufsboden aus glasierten Fliesen auf Jan van Eycks Tafeln mit den singenden und spielenden Engeln vom Genter Altar ist nach der Zeichnung wie nach den Farben des Dekors *nicht* nach einem italienischen Vorbild gemalt. Ob ihn der Künstler in Portugal oder Spanien sah, oder ob er niederländische Arbeit ist, vermag ich nicht zu entscheiden; etwas Verwandtes ist uns im Original oder auf anderen Bildern und sonstigen Nachbildungen nicht erhalten, doch zeigen die Muster den Charakter der gleichzeitigen unglasierten Fliesen in den Niederlanden und in Deutschland.

[1]) Ein ganz ähnlicher Krug von gleicher Form, der auf einem Madonnenbilde Memlings im Berliner Museum (Nr. 529) vorkommt, ist in seinem schwarz-blauen Dekor abweichend und gehört einer etwas jüngeren, verwandten Gattung altitalienischer Majoliken an, für deren Datierung das Bild von Wert ist.

habern u. s. w. stammen aus diesem Besitz. Auf ihre Entstehung in Florenz weist auch der Umstand, dass bei der einzigen systematisch vorgenommenen Ausgrabung einer Scherbengrube unter dem Palazzo Mozzi, auf dem Stefano Bardinis malerisches Kaufhaus aufgebaut ist, in gröfserer Tiefe auch eine Anzahl Scherben von solchen Majolikagefäfsen mit hohem blauen Dekor gefunden worden ist, von denen jetzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum eine kleine Sammlung besitzt.

Alle diese Thatsachen lassen keinen Zweifel daran, dass diese eigentümliche Gattung von Majoliken in Florenz — sei es in der Stadt selbst oder in der Umgebung — angefertigt worden ist.[1]) Ihre Gleichartigkeit macht es wahrscheinlich, dass sie im wesentlichen in *einer* Fabrik und wohl nur in wenigen Jahrzehnten, im ersten Drittel oder in der ersten Hälfte des Quattrocento, von schlichten vasai angefertigt wurden, die nur für den Gebrauch Bestellungen bekamen und annehmen konnten. Was uns von ihrer Ware erhalten ist, sind zwar fast ausschliefslich Gefäfse für die Apotheker, doch haben sie daneben, und zwar wohl in umfangreichem Mafse, auch verschiedenartiges Gerät für den täglichen Gebrauch gefertigt. Die im Bargello und im Berliner Museum aufbewahrten Teller weisen auf Service hin, der Krug auf den Bildern des Flémaller Meisters auf Schöpfgefäfse u. s. w.



Dass uns von solchen Stücken zum häuslichen Gebrauch fast nichts mehr erhalten ist, liegt in ihrer Natur und Bestimmung; durch den Gebrauch wurden sie allmählich zerstört, und da sie geringwertig waren, wurden die Überreste fortgeworfen, sobald die Mode und Vervollkommnung der Fabrikation sie aufser Gebrauch gesetzt hatte. Daher besitzen wir von solchen Stücken meist nur durch Ausgrabungen Scherben; gelegentlich findet sich ein vollständiges Stück bei der Reinigung eines alten Brunnens, bei dem der Krug so lange zu Wasser ging, bis er hineinfiel. Zwei solcher Krüge sind mir bekannt, welche auch den gewöhnlichen Dekor in kobaltblauer Farbe, aber nicht

[1]) Ein besonders interessantes Stück, die grofse, auf unserer Tafel abgebildete zweihenklige Vase, sowie ein ähnlicher kleiner Apothekertopf im South Kensington Museum tragen das bekannte Wappen des berühmten Spedale di S. Maria della Scala in Siena: das Kreuz über einer Bahre, zu den Seiten zwei Hospitaldiener in ihrer Tracht mit Leibern von Vögeln (auf der Rückseite statt ihrer zwei Vögel). Dieser Umstand könnte zu dem Schlusse verleiten, dass auch in Siena solche Ware gefertigt oder dass sie von einem dritten Orte sowohl für Siena wie für Florenz geliefert worden sei. Dies widerlegt sich schon durch das oben Gesagte. Übrigens gab es, wie mir Direktor Supino freundlichst mitteilt, in Florenz eine Dependance dieses Sieneser Hospitals, welche die Familie Pollini gestiftet hatte, San Martino della Scala genannt. Da auch jene beiden Vasen in Florenz erworben sind, scheint es mir wahrscheinlich, dass sie für das Florentiner Institut gearbeitet wurden. Dass in diesem Falle das Wappen der Pollini über dem des Sieneser Spitals hätte angebracht werden müssen, wie Supino annimmt, scheint mir nicht notwendig.

auf weifsem, sondern auf perlgrauem Grunde zeigen. Die Art, wie die Zeichnung leicht in Mangan flüchtig skizziert ist, wie die zähe Kobaltfarbe dick aufgetragen und nach unten zu gelaufen ist, die fetten Tupfen und Striche auf dem kleinen, auf Seite 210 abgebildeten Krug (in meinem Besitz) und der Pflanzendekor um einen stilisierten Vogel, mit welchem der schöne grofse Krug im Besitz von Herrn A. von Beckerath bemalt ist, lassen keinen Zweifel daran, dass beide Stücke denselben Werkstätten angehören wie die vorgenannten Gefäfse auf weifsem Grunde. Die Form ist noch die des Trecento, besonders bei dem kleineren Krug, dessen primitive Dekorationsweise seine Entstehung wohl ganz in den Anfang des Quattrocento verweist. An dem



gröfseren Krug ist die Zeichnung des Vogels besonders fein und streng und bis in die Haltung und die Anbringung eines Ornaments auf dem Körper getreu orientalischen Vorbildern entlehnt. In Form und Dekor entspricht derselbe genau dem Krug, den der Flémaller Meister, wie wir sahen, auf verschiedenen seiner Gemälde angebracht hat.

Abweichend sind diese beiden Stücke in der Farbe des Thons, die rötlich ist, wie die der altetrurischen Thonwaren, während sämtliche von mir darauf untersuchten Gefäfse mit dem blauen Dekor einen speckig-grauen Scherben zeigen. Abweichend ist vor allem der Grund, der nicht weifs ist, sondern perlgrau. Der Zusatz der Farbe zu der Zinnglasur hat dieselbe im Brand zerreifsen lassen; diese Risse sind so fein und bedecken die Fläche so gleichmäfsig, wie bei den feinsten japanischen Craquelé-Vasen, denen diese beiden Gefäfse daher in der Wirkung verwandt erscheinen. Auf

diesem Grund erscheint der emailartige tiefblaue Dekor noch toniger und delikater wie auf dem weifsen Grunde.

Auf diese verschiedenen Arbeiten war die Thätigkeit der Florentiner Werkstatt oder Werkstätten aber keineswegs beschränkt. Mehrere der erhaltenen blauen Vasen tragen Flecke von einer leuchtenden, sehr klaren grünen Farbe, die aus Flüchtigkeit bei der Arbeit angespritzt waren; zweifellos wurde also neben dem Geschirr in Blau auch solches in Grün dekoriert. Dieses Grün findet sich denn auch an denjenigen blaudekorierten Vasen, welche an den Henkeln das Symbol des Hospitals von S. Maria Nuova, die Krücke, tragen; hier ist der Stab in jenem schönen und beinahe durchscheinenden Kupfergrün gemalt. Bei einem niedrigen albarello mit Henkeln (früher in Privatbesitz zu Florenz, eine Zeichnung davon in der Bibliothek des South Kensington Museum), an dem in tiefblauer Farbe mit hohem Auftrag auf



der einen Seite ein Hund dargestellt ist, wie er einen Hasen packt, auf der anderen ein Bär, ist der umgebende Blattdekor in dem gleichen brillanten Grün gemalt. Die Farbe und Behandlung in diesen Stücken lässt uns mit Bestimmtheit eine andere Klasse altertümlicher, nur in Grün dekorierter Gefäfse von gleicher Form und ähnlicher Glasur, wie die bisher genannten Arbeiten, in denen wieder die Zeichnung ganz leicht in Manganfarbe skizziert ist, gleichfalls den Florentiner Werkstätten dieser Zeit zuweisen. Die Zahl dieser Stücke, die mir bekannt sind, ist noch eine beschränkte; sie wird sich aber zweifellos vermehren lassen, wenn die Aufmerksamkeit diesen Arbeiten erst mehr zugewandt sein wird. Das British Museum besitzt zwei derselben (aus der Sammlung Ch. Fairfax Murray stammend), eine kleine gedrungene Vase mit hohem Hals und anliegenden Henkeln, sowie einen kurzen albarello mit weiter abstehenden Henkeln. Beide sind auf Vorder- und Rückseite je mit einem schreitenden Vogel zwischen dem stilisierten Blattwerk bemalt, das wir an den blaudekorierten Gefäfsen fanden.

Eine schon durch untersetzte Form, kräftige Ausbuchtung, abstehende gedrehte Henkel und hohen schmucklosen Hals, der auf einen (jetzt fehlenden) Deckel hinweist, auffallende Vase, welche diese Gattung auf der Ausstellung (aus meinem Besitz) vertrat, ist auch in dem Dekor von sehr brillanter grüner Farbe durchaus eigenartig. Den Bauch der Vase schmücken nämlich Weinblätter, jedes mit einer kleinen Traube und einem jungen Triebe, welche einzeln in einer Art bauchigen Spitzbogens stehen. Diese echt gotische Dekoration, für Italien sogar von auffallender Reinheit, spricht schon für eine besonders frühe Entstehung des Gefäfses; auch die Glasur und der ins Lila abgetönte hellgraue Grund zeigen den gleichen Ton, wie die Trecento-Gefäfse in Mezza-Majolika. Die grüne Farbe ist, wie das Kobalt bei den blaudekorierten Gefäfsen, sehr dick aufgetragen, so dass sie etwas gelaufen ist und dadurch eine ähnliche, fast reliefartige Wirkung des Dekors zeigt wie jene blauen Stücke.



Denselben Charakter trägt ein etwas gröfserer, ähnlich dekorierter Topf von gleicher Form (im Florentiner Privatbesitz). Besonders merkwürdig ist hier, dass ein Teil des Dekors plastisch aufgetragen und dann mit dem übrigen Gefäfs bemalt worden ist. In der Mitte jedes Feldes befindet sich nämlich ein grofser Löwenkopf mit geöffnetem Rachen, zu den Seiten je eine aufwärts gerichtete Traube, in mäfsigem Hochrelief modelliert. Diese sind mit dem in brillanter, fett aufgetragener grüner Farbe gemalten Dekor in Verbindung, der eine vom Fufs aufsteigende, in die plastischen Trauben auslaufende Weinrebe mit je einem Blatte darstellt. Den freien Raum füllt, wie auf den blaudekorierten Vasen, stilisiertes Blattwerk, jedoch spitziger in der Form als dort und gotisierend in der Zeichnung.[1])

[1]) Dieselbe merkwürdige Mischung von gemalter und plastischer Dekoration findet sich auf einer Majolikaplatte, eingelassen in einen flachen Giebel aus pietra serena (wohl von einem Tabernakel), den ich vor etwa fünfzehn Jahren für das Berliner Kunstgewerbe-Museum in Florenz erworben habe. Inmitten der kreisrunden Platte (Abb. S. 211) ist in Halbrelief

Alle diese Arbeiten mit grünem Dekor stammen aus Florenz oder seiner Umgebung. Ihr Florentiner Ursprung kann nicht zweifelhaft sein; dadurch wird ein Beweis mehr dafür erbracht, dass auch die gleichartigen Gefäfse mit hohem Blaudekor in Florenz entstanden sind.

Diese seltenen altertümlichen Gefäfse, die mit kupfergrüner Farbe und dem nur untergeordnet für die Zeichnung verwendeten Purpur bemalt sind, zeigen uns den Zusammenhang der Kunst der Florentiner Werkstätten, in denen sie entstanden, mit den kleinen Kannen und runden Näpfen in Halbmajolika, welche sich in Italien, namentlich in Toscana, im XIV und vielleicht bis zum Ausgang des XIII Jahrhunderts nachweisen lassen. Von dem gewöhnlichen Gebrauchsgeschirr, von dem nur bei Ausgrabungen, Brunnenreinigungen oder Flussregulierungen zufällig Scherben und gelegentlich einmal ein vollständiges Stück gefunden wird und in die richtigen Hände kommt, besitzt namentlich das British Museum eine Anzahl, die von Charles F. Murray mit grofser Sorgfalt im Laufe von etwa zwanzig Jahren in Italien zusammengebracht sind. Jene kleinen runden Näpfe, die wohl als Geschirr benutzt wurden, sind uns eingemauert als Schmuck der Friese einzelner Kirchtürme in Toscana erhalten: in Lucca, Pisa, San Gimignano und in kleineren Orten, von wo sie in neuerer Zeit vereinzelt in öffentliche Sammlungen (u. a. in das Berliner Kunstgewerbe-Museum), meist aber an Maler und Kunstliebhaber gekommen sind, bei denen sie als Aschennäpfe, Behälter für Farben und dergl. rasch zu Grunde gehen. Diese einfachen Trecento-Geschirre, die gegen Ende des Jahrhunderts schon in echter Majolika vorkommen, sind regelmäfsig in primitiver Weise durch Ornamente (meist in geometrischer Form, seltener mit Blattwerk, gelegentlich mit einem Tier oder Wappen in der Mitte) in nicht sehr kräftigem Kupfergrün bemalt. Daneben findet sich Mangan-Violett für die Zeichnung verwendet und ganz ausnahmsweise auch Terra di Siena; doch sind diese beiden Farben, auch wo sie vorkommen, noch wenig entwickelt und kommen neben dem wirkungsvolleren Grün kaum zur Geltung.

Wie der Zusammenhang mit dieser Toscanischen Töpferei des Trecento durch jene gründekorierten Gefäfse klargestellt wird, so zeigt ein anderer Typus derselben Gattung von Majoliken aus etwas vorgeschrittenerer Zeit durch den Übergang zu einer etwa um die Mitte des XV Jahrhunderts beginnenden weiteren Entwickelung der Florentiner Majolika-Werkstätten. Charakteristisch für diese, gleichfalls nur in einer kleinen Zahl von Geschirren erhaltene Gattung ist das Hinzutreten der gelben Farbe, der Terra di Siena, zu den drei bisher benutzten Farben: Blau, Grün und Violett, sowie das Zusammenwirken aller dieser Farben (auch des früher fast nur zur Zeichnung benutzten Violetts) zu einem sehr brillanten Dekor. Der Reichtum und die Schönheit der Farben brachte die Künstler darauf, als Motiv für den Schmuck ihres Geschirrs gleich eins der farbenprächtigsten Vorbilder in der Natur zu wählen: das Auge der

---

eine schlanke Vase angebracht, deren Form einem gotischen Doppelbecher ähnlich ist; zu beiden Seiten in flachem Relief je ein Rosenzweig mit einer weifsen Blüte und grünen Blättern. Den Grund bildet eine stark aufgetragene Zinnglasur von auffallend reiner weifser Farbe; die Bemalung der Dekoration zeigt blaue, grüne und violette Farbe, die dünn aufgetragen und daher von matter Wirkung ist. Die roh ausgeführten Ornamente in den Ecken des steinernen Giebels zeigen je eine Vase von ähnlicher Form, wie die auf der Majolikaplatte, und daran anschliefsend halbgotisches Blattwerk. Das Stück stammt aus der Umgebung von Florenz. Das Blattwerk hier, wie in den letztgenannten Gefäfsen, und die Form der Vase inmitten der Dekoration haben ähnlichen Charakter wie die Dekorationen an der südlichen Thür des Florentiner Doms, die bekanntlich im Anfang des Quattrocento ausgeführt wurden.

Pfauenfeder. Möglich, dass diese Wahl mitbestimmt wurde durch die Bestellung der einen oder anderen Florentiner Familie, welche — voran die Mediceer — die Pfauenfeder unter ihren Emblemen hatte; jedenfalls wäre dies dann nur eine Veranlassung gewesen, um das Motiv aus rein künstlerischen Rücksichten weiter auszubilden.

Das früheste mir bekannte Beispiel ist der beistehend abgebildete Apothekertopf, ein kleiner albarello von gedrungener Form (in meinem Besitz). Seine Herkunft aus der Werkstatt der Florentiner vasai, die jene Vasen mit impastiertem blauen und grünen Dekor anfertigten, verrät dieses Stück schon dadurch, dass hier der Versuch gemacht ist, das Violett pastos aufzutragen und demselben dadurch eine brillante Wirkung zu geben. Dies ist der Grund, weshalb auch hier die dick aufgetragene zähe Farbe, wie bei dem Dekor in Grün und namentlich in Blau, nach unten zusammengelaufen ist. Freilich eignete sich diese Farbe weniger dazu, und da sie allein weder besonders wirkungsvoll noch gefällig ist, verzichteten die Florentiner Töpfer in richtigem Gefühl auf den einfarbigen Dekor in Mangan, stellten vielmehr die anderen ihnen noch geläufigen Farben in möglichster Pracht (aber ohne hohen Auftrag) daneben, wobei auch der Grund nicht selten ganz oder fast ganz gedeckt wurde. So gerade in diesem Gefäfse, das seine frühe Entstehung auch noch durch das Ungeschick in Mischung und Auftrag der hier zuerst verwandten Farbe, der Terra di Siena, verrät. Wie grofse Schuppen, von einem blauen Bande eingerahmt, reihen sich hier die Pfauenaugen aneinander. Auf anderen, jüngeren Arbeiten, in denen von einem pastosen Auftrag der Farbe abgesehen ist, erscheint der Dekor mit den Pfauenfedern in mannigfachster, meist sehr pikanter Weise entwickelt. Bald deckt er in schuppenförmiger Anordnung den Grund vollständig, bald sind die Pfauenaugen wie ein paar Blumen an einen Stengel gereiht, bald bilden sie, wie die Granate in den gleichzeitigen Sammetstoffen, den Mittelpunkt eines sich regelmäfsig wiederholenden Musters, oder sie sind wie ein Band als Ornament verwandt, wie in ein paar schönen Tellern in South Kensington, in der Sammlung Hainauer u. s. w. Alle diese Arbeiten verraten sich auch durch dieselbe kräftige und reiche Farbenzusammenstellung als aus einer und derselben Quelle stammend. Die Renaissance-Ausstellung hatte verschiedene Stücke mit solchem Dekor aufzuweisen, sämtlich aus dem Besitz des Herrn A. v. Beckerath.



Die gleiche Farbenzusammenstellung und Farbenwirkung finden wir regelmäfsig auch bei den Gefäfsen und Tellern mit derbem gotisierenden Blattwerk, von denen der niedrige Apothekertopf aus meinem Besitz in der Ausstellung (Kat. Nr. 665) ein charakteristisches Beispiel zeigte. Doch diese wie die letztgenannten Arbeiten gehören schon einer jüngeren, erst etwa um die Mitte des Quattrocento beginnenden Richtung der Florentiner Töpferkunst an, die durch Vervollkommnung

der Technik die Farben auch ohne dicken Auftrag kräftig und gleichmäfsig zu entwickeln und die Zeichnung sauber auszuführen versteht. Es finden sich daher sowohl auf den Tellern wie an den Gefäfsen schon portraitartige Köpfe und einfache Kompositionen von bildartiger Wirkung, den ältesten Holzschnitt-Illustrationen verwandt, die gelegentlich als solche schon einen höheren künstlerischen Wert haben.

Solchen und mehr noch allen späteren italienischen Majoliken steht die hier besprochene Gruppe primitiver Florentiner Majolika-Arbeiten in jeder Weise eigenartig gegenüber: eigenartig in ihrer fetten weifsen oder leicht rötlichen Glasur, wie in dem stilisierten Dekor mit Blättern und Tieren, in dem fast reliefartigen Auftrag der Farben und in dem Vorherrschen *einer* (regelmäfsig sehr brillanten) Farbe. Verglichen mit den Arbeiten des Trecento, erscheinen auch die Formen zum Teil neu, indem zu dem gewöhnlichen Geschirr die Behälter für die Apotheken: bauchige Vasen und cylindrische Gefäfse, mit oder ohne Henkel, hinzukommen.

Weniger originell dagegen erscheinen sie, wenn wir die älteren orientalischen Majoliken zum Vergleich heranziehen; sie geben sich vielmehr deutlich als unter dem Einfluss derselben entstanden, zum Teil fast als Nachbildungen der vorderasiatischen und persischen Gefäfse zu erkennen, mit denen Italien seit dem Beginn der Kreuzzüge, wie mit Stoffen und Teppichen derselben Gegenden, im reichsten Mafse versehen wurde. Die Formen der Apothekergefäfse: die Vase sowohl wie der albarello, sind den orientalischen Gefäfsen nachgebildet, in denen die Medikamente und Spezereien aus dem Orient herüberkamen und die, wie uns alte Abbildungen zeigen, mit hispano-moresken Gefäfsen zusammen bis zum Ende des XIV Jahrhunderts fast ausschliefslich das Geschirr in den italienischen Apotheken ausmachten, aber hier auch durch das ganze XV Jahrhundert, namentlich in Venedig, noch sehr stark vertreten waren. Auch der Dekor dieser Altflorentiner Majoliken ist von solchen orientalischen Vorbildern entlehnt: die Art der Flächendekoration sowohl wie die einzelnen Formen, das eigentümliche Blattwerk, die kleinen Kreuze, Striche, Punkte zur Füllung der Zwischenräume und die Tiere zwischen dem Blattwerk. Die verschiedenen Vögel, Löwen, Leoparden, Hunde u.s.w. sind in der Zeichnung und Stilisierung fast noch treu orientalisch, bis zu den Ornamenten, die auf den Körpern derselben angebracht sind. Doch benutzen die Florentiner Töpfer diese Motive so naiv und bringen so viel Eigenes dazu, dass diese Abhängigkeit meist erst bei näherer Betrachtung vor den Arbeiten selbst auffällt.

Auch in Glasur und Farbe suchten die italienischen Künstler vorderasiatischen Majoliken wenigstens nahezukommen, denn zur Nachbildung fehlte ihnen die technische Erfahrung in der Bereitung der Farben, im Auftrag derselben, wie im Brand und in der Glasur ihrer orientalischen Vorbilder. Hier mussten sie sich selbst helfen, und hier haben sie mit den eigenen beschränkten, aber meist selbstgefundenen Mitteln und in ganz eigener stilvoller Weise eine den orientalischen Gefäfsen, namentlich denen mit tiefblauem Grunde, verwandte Wirkung zu erzielen gewusst. Die auch für Fette und für ätzende Flüssigkeiten undurchlässige Zinnglasur, in Italien bis an den Ausgang des XIV Jahrhunderts noch nicht bekannt, ist von diesen Florentiner Töpfern (wie selbständig vielleicht auch an anderen Stellen Italiens) gefunden und weiterentwickelt, wie der Vergleich ihrer Arbeiten mit der älteren italienischen und der altorientalischen Ware ergiebt. Durch die Glasur ist andererseits die Färbung und der Farbenauftrag bedingt worden. Die Farben, welche die Meister vom Trecento übernahmen, konnten sie auf dieser neuen Glasur nicht, wie auf der alten Bleiglasur, schön und gleichmäfsig auftragen, der Farbenpracht der orientalischen Gefäfse, denen sie nacheiferten, konnten sie erst recht nicht nahe kommen; ihre Farben erschienen matt und wirkungslos nach

dem letzten Brande. So kamen sie darauf, die Farben, von der leichten Vorzeichnung abgesehen, ganz pastos aufzutragen und jedes einzelne Gefäfs oder Geschirrstück regelmäfsig nur in *einer* Farbe, vorwiegend in dem kräftigen Kobaltblau, zu dekorieren. Die dicke, zähe Farbmasse liefs aber keine feinere Zeichnung oder Durchführung zu, weshalb der Dekor die breiten, rundlichen Formen zeigt und auf das Allereinfachste beschränkt blieb. Aus der Not machten diese braven Handwerker eine Tugend; die wenigen und mangelhaften Hilfsmittel verstanden sie in einer so geschickten Weise anzuwenden, dass ihre Arbeiten dieser Art gerade in dieser Beschränktheit, in ihrer flüchtigen Derbheit besonders stilvoll erscheinen und einen ganz eigenen Zauber besitzen. Erst auf Grund ihrer Vorarbeiten hat einer dieser grofsen Florentiner Bildhauer, Luca della Robbia, seine berühmten bemalten und durch Glasur wetterbeständigen Thonbildwerke schaffen können.

Durch diese Eigenschaften sind diese Majoliken nicht nur neben den früheren und späteren Arbeiten der italienischen Majolikakunst, sondern auch gegenüber den orientalischen Geschirren, die ihnen als Vorbilder dienten, ganz eigenartig und haben vor letzteren, denen sie an schillernder Pracht der Farbe und Feinheit der Arbeit weit nachstehen, gröfsere Frische und Mannigfaltigkeit voraus. Die Wirkung der Farbe, sowohl bei den blau, wie bei den grün bemalten Gefäfsen, ist trotz der Tiefe und Kraft auf dem schönen milchweifsen Grunde keineswegs hart; ganz besonders fein erscheint sie auf dem seltenen perlgrauen Grunde. Zu dieser harmonischen Abstimmung der Farben auf dem hellen Grunde trägt die Vorzeichnung in dünnem Violett, das als solches kaum hervortritt, nicht wenig bei.

Wenn hier auf einem kleinen Gebiete des Kunsthandwerks gleich mit dem Beginn der neuen Zeit, ähnlich wie in der hohen Kunst, etwas ganz Eigenartiges von derber Kraft und frischer Phantasie geschaffen wurde, so lässt sich diese Erscheinung unmittelbar auf eine der grofsartigen Neuerungen im gesamten Leben des italienischen Volkes, und zwar auch hier unter Vorgang der Florentiner, zurückführen, welche diese Zeit seit der zweiten Hälfte des XIV Jahrhunderts zur Entwickelung brachte: auf die Krankenpflege und die Schöpfung der grofsen Hospitäler, die infolge der verheerenden Seuchen in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts aus Schenkungen einzelner Bürger entstanden, voran das Hospital von S. Maria della Scala in Siena (und Florenz) und seit 1388 das Hospital von S. Maria Nuova in Florenz. Wenn wir die Zahl der erhaltenen Apothekergefäfse mit den dürftigen Resten des gewöhnlichen Gebrauchgeschirrs vergleichen, wenn wir sehen, wie künstlerisch die ersteren durchgebildet sind, und wie daneben dieses gewöhnliche Geschirr regelmäfsig ganz flüchtig und selbst roh gearbeitet ist, so können wir nicht im Zweifel sein, dass die Bedürfnisse und die Aufträge dieser Hospitäler, die neuen und höheren Anforderungen und zugleich die höheren Preise für die Gefäfse der Apotheken dieser Institute die Töpfer von Florenz dazu anspornten, in ihrer Ware etwas Neues, den technischen und künstlerischen Anforderungen Genügendes zu schaffen. Die Art, wie die Florentiner Handwerker diese Aufgabe lösten, sichert ihnen, wie sie zeitlich an erster Stelle genannt werden müssen, auch in künstlerischer Beziehung innerhalb der an mannigfachen, eigenartigen und herrlichen Leistungen einzig dastehenden Majolikakunst der Italiener einen hervorragenden Platz.

SPERANDIO MANTOVANO

EIN NACHTRAG VON W. BODE

Dadurch, dass Kränklichkeit mich an der Leitung der letzten Jahrgänge unserer Zeitschrift nicht regelmäfsig teilnehmen liefs, war ich über die Aufnahme und die Zeit der Veröffentlichung der einen oder anderen Arbeit, selbst bei der Publikation von Kunstwerken der mir unterstellten Sammlungen, nicht immer orientiert. Dies war auch der Fall bei der Veröffentlichung der grofsen Thonbüste von der Hand des Sperandio, obgleich ich zu derselben selbst die Anregung gegeben hatte. So habe ich leider versäumt, einige Notizen über ein paar bisher als Werke Sperandios nicht erkannte Arbeiten rechtzeitig Herrn Dr. Mackowsky als Beitrag für seinen ausführlichen, durchaus kritisch gehaltenen Aufsatz über diesen Meister (vergl. S. 171 ff. dieses Jahrgangs) zur Verfügung zu stellen. Wenn ich diese Notizen nun hier selbständig ohne besonderen Zusammenhang bringe, so mag dafür als Entschuldigung dienen, dass sie gewissermafsen als Nachtrag zu jenem Aufsatze gegeben werden, und dass eins der Werke, auf die sie sich beziehen, auf eine Bekanntmachung gerade an dieser Stelle besonderen Anspruch hat, da es sich in der Sammlung der italienischen Renaissanceskulpturen unserer Museen befindet.

Diese Arbeit ist die in Thon modellierte und bemalte, etwas über lebensgrofse Halbfigur der Maria, die das mit einem Röckchen bekleidete Christkind an sich schmiegt, unten abgeschlossen mit einer Reihe Cherubim, durch welche die augenscheinlich für eine Nische bestimmte Gruppe wie von Engeln aufwärts getragen erscheinen soll. Die Herkunft dieses, auch in seiner alten Bemalung noch recht gut erhaltenen Werkes aus Bologna liefs die Urheberschaft eines in Bologna thätigen Künstlers von vornherein wahrscheinlich erscheinen. Dafür sprach auch der Charakter der Arbeit in ihrer Verwandtschaft mit Quercias etwas knochenloser Bildung, mit den gotisierenden Langfalten, den abfallenden schmalen Schultern, der Anordnung des Kopftuches, Eigenschaften, die auch in einzelnen Bildwerken seines Nachfolgers Niccolò dall' Arca sich noch geltend machen. Doch weder dem einen noch dem anderen liefs sich diese, für jene beiden grofsen Künstler zu geringwertige Arbeit zuschreiben; und sie für einen dritten in Bologna thätigen Bildhauer in Anspruch zu nehmen, dazu schien der nötige Anhalt zu fehlen.

Erst nachdem das Grabmal Papst Alexanders V in San Francesco eine günstige Aufstellung erhalten hat und nachdem durch die Aufnahmen von Poppi die einzelnen Teile desselben uns vertraut geworden sind, ist dieser Anhalt zur zweifellosen Bestimmung des Verfertigers unserer Gruppe gegeben: der Meister, der die Madonnen-

statuette auf jenem Papstgrabe modellierte, also nach urkundlicher Beglaubigung der berühmte Medailleur Sperandio, muss auch die Gruppe der Berliner Sammlung gearbeitet haben. Die Gegenüberstellung der Nachbildungen dieser beiden Madonnenkompositionen kann darüber nicht den geringsten Zweifel lassen. Die ovale Form der leeren, ausdruckslosen Frauenköpfe, die halbkreisförmig gewölbten Augenbrauen über den halbgeschlossenen Augen mit ihren grofsen, schweren Deckeln, die lange schmale und gerade Nase, die lange Oberlippe, die etwas hängende Unterlippe, die grofsen Hände ohne markierte Knöchel und Gelenke, die schmalen abfallenden Schultern, die charakterlosen Langfalten des dicken Mantels und die Art, wie derselbe über den Kopf gezogen ist, die struffen aufgelösten Haare sind in dem einen wie in dem anderen Werke ganz übereinstimmend; und die gleiche Verwandtschaft zeigen die Kinderköpfchen in ihrer Kugelform, in den müden Augen, der hohen gewölbten Stirn, den aufgeworfenen Lippen des leicht geöffneten Mundes, in der Behandlung des Haares, des Ohres, in der Form und Faltengebung des Kleides und seiner Gürtelung, in der ganzen Behandlung des Thons und noch in manchen anderen Punkten. Nur die Modelle, nach denen der Künstler arbeitete, oder die ihm bei der Arbeit vorschwebten, waren nicht dieselben. Am glücklichsten, weil der Natur am treuesten abgelauscht, ist das Kinderköpfchen in der Berliner Gruppe.

Dieser letzteren ist ein etwas kleineres Hochrelief der Maria mit dem Kinde, ebenfalls in Halbfigur und in gleicher Weise unten mit Cherubim abgeschlossen, so eng verwandt und zugleich mit der Madonnenstatuette vom Grabmal Papst Alexanders so sehr übereinstimmend, dass es gleichfalls mit Bestimmtheit dem Sperandio zugeschrieben werden darf. Wie die Berliner Gruppe ist auch dieses Relief in Thon modelliert und bemalt. Es befand sich ursprünglich auch in Bologna; vor etwa sechs Jahren stand es im Kunsthandel in Florenz zum Verkauf. Die nebenstehende Abbildung, nach einer damals aufgenommenen Photographie, spricht eine so überzeugende Sprache, dass sie mich eines Nachweises der Übereinstimmung mit jenen Arbeiten überhebt.

Dr. Mackowsky hat gegenüber den Gestalten am Grabmal des Papstes in San Francesco zu Bologna mit Recht auf die Schranken der Begabung des Sperandio aufmerksam gemacht. Die beiden Arbeiten, die wir hier für das Werk des Künstlers weiter gewonnen haben, bekräftigen nur sein Urteil. Wenn Sperandio auch eine gewisse Lebendigkeit in der Naturauffassung bekundet, sobald er treu nach der Natur und nicht gar zu flüchtig arbeitet, so besitzt er doch weder nähere Kenntnis des Körpers noch Verständnis für Komposition, Geschmack in der Anordnung oder Fleifs in Zeichnung und Ausführung. Die dürftige Erfindung der Reverse seiner Medaillen bestätigt vollauf, was uns diese und die wenigen sonst bisher auf Sperandio zurückgeführten figürlichen Darstellungen lehren. Hier erscheint er, mit wenigen Ausnahmen, nicht einmal ein Künstler zweiten Ranges, steht auf fremden Schultern und ist meist überaus schlauderig und sorglos in der Ausführung. Meister ist er nur, wo er unmittelbar von der Natur abschreibt, wo er portraitiert: in seinen Medaillen, seinen Büsten und Reliefportraits. Freilich die Frische und Genialität in der Erfassung der Persönlichkeit, wie sie namentlich Vittore Pisano besitzt, fehlt dem jüngeren Mantuaner Künstler, der Pisanos Vorbild viel verdankt. Aber ihn zeichnet eine ganz ungewöhnliche Sicherheit aus in der Wiedergabe der Persönlichkeit mit allen Zufälligkeiten, in der Eigenheit ihrer Tracht, ihres Schmuckes und anderer kleiner Züge; dabei verliert er über den Details nie die Hauptformen und giebt dadurch auch den Charakter der Dargestellten vortrefflich wieder. Mit manchen

Portraitmalern wie mit anderen Medailleuren besafs er eben nur die eigene Gabe des Portraitierens, während er sonst, wie jene, zu wirklich künstlerischen Leistungen nicht fähig war. Am ähnlichsten ist dem Sperandio darin unter den namhaften italienischen Medailleuren der Florentiner Niccolò Sforzore, dessen dürftige Kompositionen auf den Rückseiten seiner Medaillen nur ganz selten einmal eine erträgliche Figur aufweisen, während seine Portraits von schlichter Lebenswahrheit und zuweilen selbst von packender Gröfse der Auffassung und Wiedergabe sind.



Sperandio
Maria mit dem Kinde
Berlin, K. Museen

Wenn Dr. Mackowsky auch das Lob des Sperandio als Portraitbildner schliefslich dadurch einschränken zu müssen glaubt, dass er daran erinnert, »wieviel er der begnadeten Zeit schuldete, in der er schaffen durfte«, so thut er dem Künstler doch in etwas Unrecht. Denselben Vorteil wie Sperandio genossen auch seine Zeitgenossen in Italien, mit denen wir ihn doch allein vergleichen werden. Möglich, dass der Künstler, wäre er im vorigen Jahrhundert in Deutschland geboren, es nicht über die Leistungen eines Denner hinausgebracht hätte; aber solche Erwägungen können die Wertschätzung seiner wirklichen Leistungen nicht verkleinern. Vergleicht man seine Büsten und Reliefportraits in grofs und klein mit dem, was in der zweiten Hälfte des Quattrocento sonst an plastischen Bildnissen in ganz Oberitalien wie im Gebiete von Ferrara und in der Emilia, also dort, wo Sperandio heimisch und wo er thätig war, geschaffen worden ist, so steht der Künstler unstreitig nicht nur unter den besten, sondern wohl als der tüchtigste Portraitbildner von allen da, wenn er auch im Vergleich mit den Florentiner Zeitgenossen nicht standhält.

Ist Sperandios Thätigkeit als Bildhauer im grofsen überhaupt erst in den letzten zehn Jahren nachgewiesen und sein Werk fast jährlich um die eine oder andere

Arbeit bereichert[1]) worden, so ist in der gleichen Zeit sein Medaillen-Œuvre, durch das er seinen Ruf hauptsächlich begründet und erhalten hat, von der neueren Forschung kaum vermehrt oder sonst verändert worden. Waren doch seine Medaillen, die sämtlich mit seinem Namen versehen sind, von jeher geschätzt und gesucht. Die diesjährige Renaissance-Ausstellung in Berlin hatte neben einigen vorzüglichen Exemplaren seiner bekannten Medaillen ein paar sehr seltene Medaillen aufzuweisen, die dem Sperandio sehr nahe stehen und während seines Aufenthalts in Bologna dort entstanden. Ein paar Portrait-Plaketten, die daneben ausgestellt waren, lassen sich sogar, wie ich glaube, dem Sperandio selbst zuschreiben.



Sperandio
Die Madonna vom Grabmal Alexanders V
Bologna, San Francesco



Sperandio
Maria mit dem Kinde
Florenz, Im Kunsthandel

Als Werk Sperandios bezeichnete der Katalog der Ausstellung (Nr. 557) die grofse Medaille des berühmten Lehrers an der Universität zu Bologna, Galeotto Martio, den die Umschrift auf der Medaille als »poeta clarissimus, mathematicus et orator« preist. Die kolossalen, feisten Formen des Dargestellten erinnern auffallend, auch in der sorgfältigen Durchbildung der Details, an Sperandios im Berliner Museum befindliche Kolossalbüste des angeblichen Sanuti, eines Kollegen des Martio an der Bologneser Universität. Aber das flache Relief, in dem diese Medaille gehalten ist, weicht von dem Reliefstil in den beglaubigten Medaillen des Sperandio ab; auch ist

[1] Soeben veröffentlicht Adolfo Venturi in der Zeitschrift L'Arte (p. 374) ein Thonrelief von ziemlich flüchtiger Ausführung mit einer Verkündigung, im Dome zu Faenza befindlich, das er für Sperandio in Anspruch nimmt. Dies Relief müsste dann während des kurzen Aufenthaltes Sperandios in Faenza 1477/78 entstanden sein.

die Durchführung, namentlich in den Haaren und in den Gewandfalten, etwas ängstlicher und trockener als bei diesem; auch die Bildung der Buchstaben, der Punkte und anderen Trennungszeichen ist abweichend. Die Rückseite, einen offenen Schrank mit Büchern und ein Stundenglas daneben zeigend, verrät in dem reizvollen Motiv wie in dem Geschmack, mit dem die doppelte Inschrift angebracht und aufgezeichnet ist, einen Künstler von feinerem Sinne, als er aus Sperandios Reversen sich ergiebt.



Sperandio
Bildnisse des Herzogs Ercole I d' Este und seiner Gemahlin Beatrice d'Aragon
Berlin, Sammlung James Simon

Noch eine zweite Medaille der Ausstellung (Nr. 612), von der mir so wenig wie von dem Galeotto Martio ein altes Exemplar sonst bekannt ist, die Medaille des Domenico Garganelli (im Besitz des Herrn James Simon), ist gleichfalls in Bologna zur Zeit des Sperandio entstanden, und zwar gerade, als dieser sich hier dauernd niederliefs, da sie augenscheinlich nach dem Tode des Dargestellten († 1478) angefertigt wurde. Wenn dieser Umstand zunächst an Sperandio als den Verfertiger denken lässt, so spricht doch das eigentümliche Flachrelief, die starke Betonung der Details, die Form der Buchstaben wie die flotte Komposition des Putto mit dem Wappen auf der Rückseite gegen die Autorschaft des Sperandio. Sein etwa gleichalteriger Mitarbeiter in Bologna, der ihm an künstlerischer Begabung weit überlegene Apulier Niccolò dall' Arca, gilt (und zwar nach dem Charakter der Arbeit wohl mit Recht) als der Verfertiger des grofs aufgefassten und ebenso lebensvoll wie originell in Bronze und Marmor ausgeführten Grabsteins des Domenico Garganelli, jetzt im Museo Civico zu Bologna. Sollte Niccolò auch die Medaille gegossen haben? Sie scheint in der That die Hand eines Künstlers zu verraten, der kein Medailleur von Profession war, und zeigt in der Behandlung entschiedene Verwandtschaft mit jenem Grabstein.

Mit Bestimmtheit lässt sich eine achteckige Tafel mit dem Doppelportrait von Ercole d' Este und seiner jungen Gemahlin Eleonora d' Aragona, das gleichfalls von Herrn J. Simon zur Ausstellung geliehen war, als ein Werk des Sperandio in Anspruch nehmen. Die Übereinstimmung mit der bezeichneten Doppelmedaille desselben Herrscherpaares lässt darüber keinen Zweifel; auch ist die enge Verwandtschaft des Ercole hier mit dem grofsen bezeichneten Profilportrait in Marmor im Besitz des Louvre (Abb. S. 179) ein Beweis mehr dafür. Wenn die Behandlung der Simonschen Bronzeplakette weicher und unbestimmter erscheint als die der Medaille sowohl wie des Marmorportraits, so liegt meines Erachtens der Grund darin, dass wir hier nicht eine für die Bronze erfundene Arbeit, sondern den Bronze-Abguss eines in Gold getriebenen Reliefs vor uns haben. Dies beweist, neben der sauberen Eingravierung der Ornamente, die hohle Rückseite der Platte. Wir haben also hier ein erstes sicheres Beispiel von Sperandios Thätigkeit als Goldschmied, als welcher er gerade für den Hof der Este ganz besonders beschäftigt war. Der Ausstellungskatalog (Nr. 591) bezeichnete dieses Bronzetäfelchen als die Medaille Sperandios. Das ist ein Irrtum, wie ein Blick auf die Abbildung derselben bei Heifs zeigt. Die Verhältnisse in der Medaille sind etwa 1/8 kleiner als in der Plakette, und abgesehen von kleinen Abweichungen und von dem zierlichen Ornament der Kleidung, welches dort fehlt, steht an Stelle des erhaben gearbeiteten Künstlernamens in der Plakette die vertiefte Inschrift HER DVX. Aber diese Abweichungen sind doch so gering, dass eine nahe Beziehung zwischen beiden Arbeiten aufser Zweifel ist. Ein aufmerksamer Vergleich ergiebt die Abhängigkeit der Medaille von der Plakette, welche letztere offenbar die Vorlage war, nach der der Künstler die kleinere, vereinfachte, aber in Feinheit und Individualität wesentlich zurückstehende Medaille anfertigte.

Eine zweite ähnliche kleine Bronzetafel, die gleichfalls richtiger als Portrait-Plakette denn als Medaille zu bezeichnen ist: das vergoldete Bronzeportrait des Savonarola (Kat. der Ausst. Nr. 560), lässt sich nicht mit gleicher Bestimmtheit, aber doch mit Wahrscheinlichkeit dem Sperandio zuschreiben. Das Portrait ist den bekannten Medaillen Savonarolas nahe verwandt; ja, es ist wohl mit Benutzung der schönen Medaille des Niccolò Sforzore entstanden. In dieser Darstellung hatte es der Künstler offenbar auf mehr als ein einfaches Portrait abgesehen, er wollte eine Verherrlichung des Märtyrers geben: die Palme neben der Lilie und dem Buche in seiner Linken und der Engelskopf, von dem die Halbfigur getragen wird, deuten mit Bestimmtheit darauf. Die Löcher am äufsersten Rande der runden Tafel beweisen, dass sie auf etwas befestigt war, vielleicht auf einer Vase oder Urne in Marmor. Die aufserordentlich saubere Ciselierung und die schöne Vergoldung lassen gleichfalls auf eine derartige Verwendung schliefsen. Dass nicht ein Florentiner der Künstler dieser Tafel ist, geht aus der Anordnung, aus der Faltengebung, aus der ungeschickten Stellung des Kruzifixes hervor, das dem Beschauer statt dem Mönche zugewandt ist. In der wenig stilvollen, aber hier mit Fleifs nach der Natur studierten Faltengebung, im Stil des Reliefs wie in der Anbringung des Cherubs unter der Halbfigur — ganz wie in den eingangs besprochenen beiden Thonreliefs der Madonna — verrät sich vielmehr der Mantuaner Sperandio; die sorgfältige Ciselierung lässt gleichfalls auf einen Goldschmied schliefsen. Dass Sperandio zu solcher Arbeit ausgewählt wurde, dass er sich gern dazu hergab, ist leicht verständlich, da er mit Savonarola in dessen Geburtsstadt Ferrara lange zusammen gelebt hatte. Auch der Umstand, dass die Arbeit sehr wahrscheinlich von der Emilia aus bestellt wurde, wo sie sich bis vor kurzem unbeachtet in Privatbesitz befand, erklärt die Wahl Sperandios, wenn derselbe auch

schon zwei bis drei Jahre vor dem Tode Savonarolas nach seinem Geburtsort Mantua zurückgekehrt war[1]) und seitdem in den bisher bekannten Urkunden nicht mehr erwähnt wird.

Wir hätten also in diesem Werke die letzte nachweisbare Arbeit des bejahrten Künstlers, der darin seinem unglücklichen Landsmanne und vielleicht Freunde ein schönes, mit seltener Innigkeit empfundenes Denkmal setzte, ein Denkmal, welches als Bestellung eines glühenden Verehrers des jammervoll hingemarterten Apostels der Florentiner noch nach dessen Verdammung und Verbrennung zugleich ein Beweis ist für die unabhängige Denkungsart des fünfzehnten Jahrhunderts.

[1]) Während dieses letzten Aufenthaltes in Mantua entstanden, aufser der von Adolfo Venturi in diese Zeit gesetzten Medaille des Mantuaner Frate Lodovico Brognolo, die Medaillen des Gianfrancesco Gonzaga und des Dogen Barbarigo. Letzteren sah der Künstler wohl in Begleitung seines Herrn im November 1495, als ihm zu Ehren für seinen zweifelhaften Sieg über die Franzosen grofse Feste in Venedig veranstaltet wurden. Dass Sperandio 1498 noch am Leben war, ist zwar durch kein Dokument bezeugt; doch ebensowenig besitzen wir Beweise für sein früheres Ableben.



Sperandio
Girolamo Savonarola
Berlin, Im Privatbesitz

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES LEONARDO DA VINCI

VON PAUL MÜLLER-WALDE

III

VORBEREITUNGEN ZUM HL. JOHANNES DES LOUVRE UNTER PLÄNEN ZUM TRIVULZIO-GRABMAL UND GEOMETRISCHEN BERECHNUNGEN

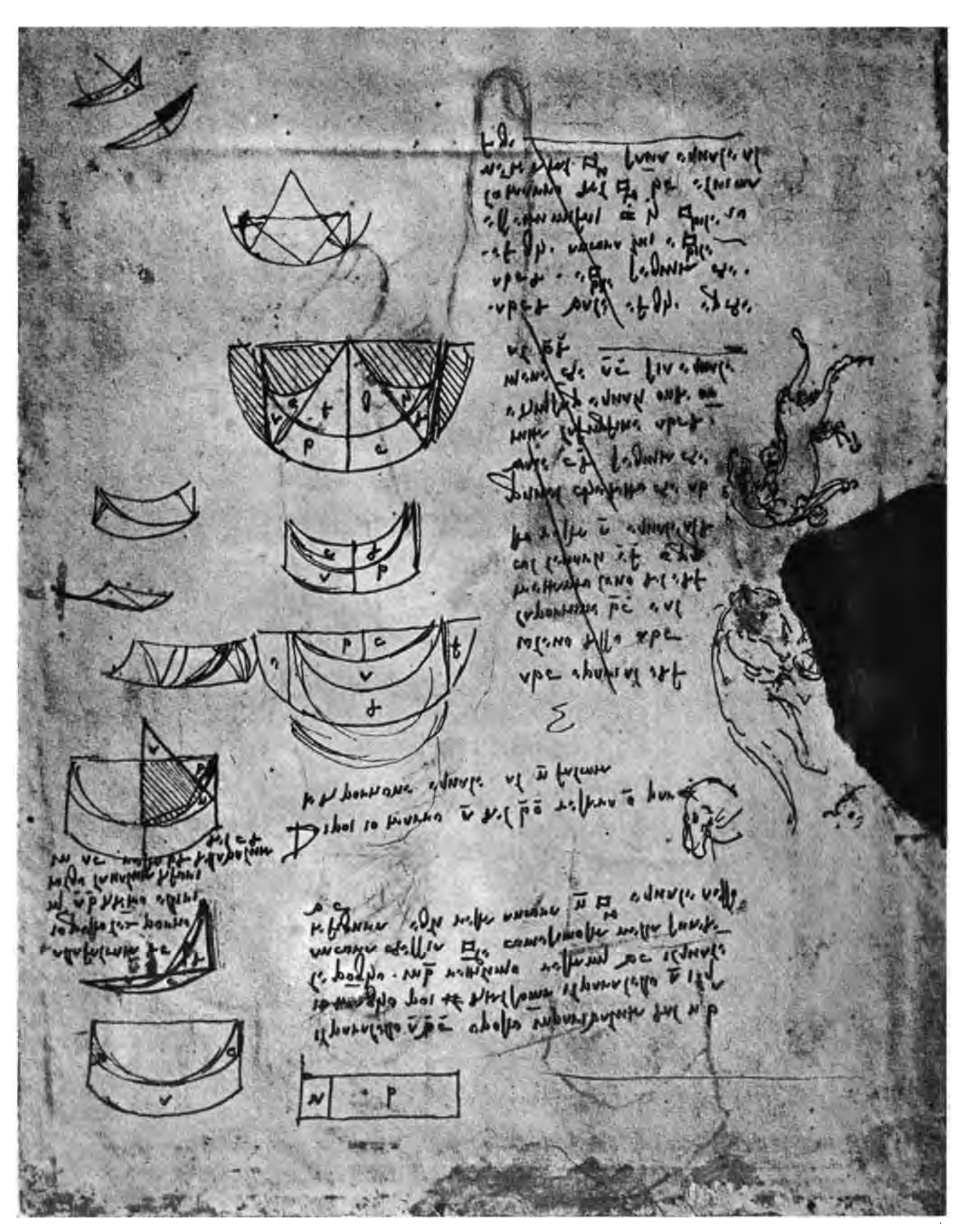
Verschiedene günstige Umstände ermöglichen es uns, nicht nur den oben[1]) erwähnten Kostenanschlag zum Trivulzio-Grabmal in einen engeren Zeitraum zu rücken, sondern auch der Geschichte eines malerischen Hauptwerkes Leonardo's nahe zu treten, welches der wissenschaftlichen Betrachtung bisher so viele Rätsel bot.

Die Vorderseite des jenen Kostenanschlag tragenden Blattes des Codex Atlanticus (Foglio 179) zeigt am Rande seltsame Federskizzen von Tieren, wie es scheint u. a. einer Löwin und eines Ebers, rechts davon mathematische Berechnungen und unter diesen, mit schwarzer Kreide nur flüchtig hingesetzt, eine Studie zu einer rechten Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. Die vollen Formen derselben verraten auf den ersten Blick den Ursprung aus Leonardo's späterer Schaffenszeit, so dass von vornherein der Gedanke an



Leonardo. Hl. Johannes. Windsor, Royal Library

[1]) Vergl. S. 134, 135, 166 des XVIII Jahrganges dieses Jahrbuchs. Beitrag III und Beitrag IV bilden zugleich Fortsetzung und Ergänzung des Beitrag I, dessen Abschluss im nächsten Hefte erscheinen wird.



Leonardo. Studie zur rechten Hand des hl. Johannes. Automatisch bewegte Tiere für die Festlichkeiten zum Einzuge des Königs Louis XII in Mailand im Juli 1509. Planimetrische Berechnungen. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 179 recto

Vorbereitungen sei es zur Rechten des Engels der Verkündigung der Uffizien, sei es zu nach oben oder zur Seite weisenden Händen von Begleitern der anbetenden Könige derselben Galerie oder etwa zur Rechten des Engels der Pariser Madonna in der Grotte (die ja sämtlich die überaus schlanken Verhältnisse der frühen Florentiner oder ersten Mailänder Epoche aufweisen) als ausgeschlossen gelten müsste, auch wenn nicht andere triftige Gründe dieses Blatt überhaupt in die Zeit nach 1500 setzen würden. In uns steigt vielmehr die Erinnerung an eine der reifsten Schöpfungen Leonardo's auf: an den den höchsten Aufschwung dem Überirdischen zugewendeter Schwärmerei verkörpernden jugendlichen hl. Johannes der Louvre-Galerie. Und um so emsiger sucht unser Auge die Konturen dieses künstlerischen Gebildes unter den Schriftzügen und den planimetrischen Figuren herauszusondern, als der hl. Johannes, gleich dem Bildnis der Mona Lisa, bisher völlig vereinsamt aus dem Arbeitsfelde Leonardo's aufragte, ohne dass — wie es glücklicherweise bei den beiden genannten Tafeln der Uffizien, bei den weiblichen Bildnissen der Liechtenstein-Galerie, des Czartoryski-Museums und der Ambrosiana, bei den Madonnen mit der Katze und in der Grotte, beim Berliner Auferstehungsbilde und bei der Anbetung der Hirten, bei den Wandmalereien des Kastells und des Refettorio von S. Maria delle Grazie, bei den Madonnen mit dem hl. Johannes und der hl. Anna, bei den Darstellungen mit der stehenden und knieenden Leda, sowie derjenigen der Schlacht von Anghiari der Fall ist — vorbereitende Skizzen oder Studien bekannt waren, die uns das Verständnis seines Werdens stufenweise vermittelt hätten.

Freilich, halten wir diese Kreidestudie zu sorgfältigerem Vergleiche neben das Gemälde des Louvre, so möchte unsere Annahme zunächst recht übereilt erscheinen; denn während auf letzterem das Handgelenk der Rechten dermafsen nach aufsen gedreht ist, dass aufser dem Daumen und Zeigefinger nur noch die Spitze und das Mittelglied des Mittelfingers sichtbar wird, blicken wir auf der Zeichnung in die hohle Hand hinein, deren drei letzte Finger mit dem hier stärker gekrümmten Daumen sich fast zur Faust schliefsen wollen. Allein die Wahrnehmung dieser Verschiedenheit kann uns doch nur für kurze Zeit auf dem eingeschlagenen Wege hemmen; denn alsbald erinnern wir uns eines Werkes, welches bis dahin als die beste Kopie nach dem Louvregemälde bezeichnet wurde: an die dem Salaino zugeschriebene Darstellung des zwischen Bäumen vor einer Berglandschaft erscheinenden hl. Johannes in der Galerie der Ambrosiana, und hier finden wir die Rechte in Stellung und in Haltung der Finger genau übereinstimmend mit der Hand auf Foglio 179 des Codex Atlanticus. Und ferner tauchte vor einigen Jahren in der Ausstellung der New



Leonardo. Relationen zwischen Kreisringen und Kreisausschnitten. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 179 recto



Leonardo. Jüngling aus dem Mittelgrunde der Epiphaniasuntermalung. Florenz, Uffizien

Gallery in London ein Exemplar dieser Darstellung aus der Sammlung von Mr. H. B. Haweburn (Nr. 187) auf, welche, abgesehen von dem landschaftlichen Hintergrunde und einer leichten Verschiedenheit in der Anordnung der Haare, von einem stärkeren Heben des rechten Vorderarms, einem leichten Hervortreten der rechten Hüfte und weiterem Herabreichen des Pantherfelles, fast mit der Malerei der Ambrosiana identisch ist, bei dem aber die rechte Hand wieder unserer Kreidezeichnung gleicht. Und — ein glückliches Zusammentreffen! — auf derselben Ausstellung des Jahres 1894 wurde durch Mr. W. G. Waters den weiteren Kreisen ein Gemälde (Nr. 193 des Katalogs der Ausstellung) bekannt gemacht, auf welchem derselbe Johannes vor dunkelm Hintergrunde dargestellt ist; nur ist der rechte Arm nicht nach rechts gewandt, die Brust und einen Teil der linken Hand überschneidend, sondern mit erhobenem Ellenbogen nach links gedreht, so dass der Zeigefinger der hier von der entgegengesetzten Seite gesehenen Hand über den Kopf emporragt, und die linke Hand, die hier mit dem ganzen Rücken und dem vom Mittelgliede ab nach innen gekrümmten dritten und vierten Finger sichtbar wird, ruht mit den Spitzen der mehr divergierenden beiden ersten Finger in etwas tieferer Lage auf der Brust auf. Wir besitzen also zwei, der Johannesdarstellung des Louvre verwandte Hauptgruppen, welche durch die Verschiedenheit in der Haltung des rechten Armes (wodurch naturgemäfs auch Schulter und Brust in anderen Konturen auftreten) voneinander getrennt werden, und wir finden innerhalb der ersten Gruppe zwei besondere Redaktionen, deren Merkmal — abgesehen vom Hintergrunde, der Anordnung der Haare und dem Vorhandensein eines Rohrkreuzes — in der Haltung der Finger der rechten Hand zu erkennen ist. Wie stellen sich nun, so fragen wir, diese beiden Hauptgruppen zu einander, und in welchem Verhältnis steht die Kreidestudie auf Foglio 179 des Codex Atlanticus zu den beiden Redaktionen der ersten Gruppe?

Die älteste Erwähnung eines im Atelier Leonardo's befindlichen Gemäldes, welches den hl. Johannes den Täufer in jugendlichem Alter darstellte, findet sich in einem Manuskripte der Biblioteca Nazionale von Neapel. Es ist dies die um 1520 von Don Antonio de Beatis verfasste, von dem Marchese Emilio Nunziante unlängst wieder aufgefundene Beschreibung einer Reise, die der Kardinal Lodovico von Aragonien im Mai 1517 von Ferrara aus nach Deutschland, den Niederlanden und Frankreich unternahm[1]) und die ihn auch zu der damaligen Wohnstätte Leonardo's führte.

[1]) und nicht 1516, wie Gustavo Uzielli (Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie seconda. Roma 1884 S. 460), sich auch hier wieder auf fremden Bericht verlassend, schreibt. De Beatis berichtet im Anschluss an jene Worte noch folgende wertvolle Thatsachen aus Leonardo's Zustand in St. Cloux. *Zwar kann man von ihm, da ihn eine gewisse Lähmung in der Rechten betroffen hat, eine gute Arbeit nicht mehr erwarten, aber er hat einen Mailänder Schüler herangebildet, welcher ziemlich gut arbeitet; und obwohl besagter Messer Leonardo nicht mit jener Weichheit kolorieren kann, die ihm eigen war, so nützt er doch, Zeichnungen zu machen und andere zu unterweisen. Dieser Edelmann hat über Anatomie geschrieben mit solchem Eingehen in die Einzelheiten, mit Illustrierung durch die Malerei, sowohl von Gliedern wie von Muskeln, Nerven, Adern, Bändern, Eingeweiden und alledem, worüber man abhandeln kann, ebenso von Körpern von Männern wie von Frauen, in einer Weise, wie es niemals noch von einer anderen Person gemacht worden ist. Dies haben wir mit eigenen Augen gesehen; und bereits sagte er, er habe die Anatomie von mehr als 30 Körpern unter Männern und Frauen jedes Alters gemacht. Er hat auch über die Natur der Gewässer abgehandelt, über verschiedene Maschinen, wie er berichtet, eine unendliche Zahl von Bänden und alle in der Vulgärsprache, welche, wenn sie an die Öffentlichkeit*

Die den Besuch bei dem damals 64jährigen, aber schon sehr gealtert aussehenden Meister — de Beatis nennt ihn älter als 70 Jahre — schildernde Stelle lautet: *Von*

kommen, erspriefslich und sehr ergötzlich sein werden. Die Vermutungen G. Uzielli's, dass wir in dem erwähnten Frauenportrait die sogenannte Belle Ferronière, in der Madonna mit der hl. Anna das Gemälde des Louvre zu erblicken haben, treffen nicht zu, wie ich an anderer Stelle zeigen werde. Auch die Mona Lisa kann für ersteres nicht in Betracht kommen. Sehr richtig aber bemerkt Uzielli, dass der *creato Milanese* nur Francesco Melzi sein kann, denn nur er war von allen Schülern dem Meister nach Frankreich gefolgt, und dieser Umstand bleibt von grofser Bedeutung für die Feststellung der Urheberschaft bei denjenigen Gemälden, welche während des Aufenthalts Leonardo's in Frankreich entstanden sind und entweder Kopien nach seinen Kartons vorstellen oder von ihm inspiriert sind, wie die Pomona der Galerie von Berlin.

Ich lasse hier auch diejenigen noch nicht veröffentlichten Stellen de Beatis' folgen, welche den Schauplatz von Leonardo's Thätigkeit während der Vorbereitungen zum Sforza-Reiterdenkmal schildern und auch über sein malerisches Hauptwerk bisher unbekannte Umstände mitteilen: *Aus Vigevano* (der zweiten prächtigen Residenz Lodovico's, in dessen Umgebung Leonardo besonders in der ersten Hälfte der neunziger Jahre als Hydrauliker thätig war), *welches eine Feste des Herrn Gian Giacomo Trivulzio ist und ihm zwanzig Tausend Dukaten jährlich einbringt, ging man zum Nachtessen nach Mailand, welches gegen 27 Miglien von Vigevano entfernt ist ..... Von Mailand will ich sagen, nachdem ich es hoch vom Campanile des Domes aus wohl betrachtet habe, dass es nach meinem Urteil nicht geringer ist denn Paris, vor allem an Umfang. Es hat einen grofsen Dom und ein grofses Kastell, und vielleicht das gröfste, nicht allein von Italien (was ganz sicher ist), sondern der Christenheit, und als Festung in der Ebene ohne Zweifel das festeste, welches ein Mensch sich vorstellen kann, mit sehr grofser Menge von Gräben, gefüllt mit Wasser, sehr dicken Mauern, sehr grofsartig aufgefasst, mit vielen unterirdischen Gängen und Gegenminen. Aufser dem Kastell hat es die Rocchetta, und so wohl ist es versorgt mit Geschützen und Munition — wie wir bis in die Einzelheiten gesehen haben, als der Herr eines Tages beim Kastellan zum Essen eingeladen war —, dass der ganze Rest von Italien, nach meinem Urteil, nicht genügen würde, in hundert Jahren ein ähnliches zu machen. Und je mehr man dasselbe betrachtet und mit eigenen Augen gesehen hat, um so gröfseren Zorn und Hass erregt es gegen den, welcher aus ihm herausging und es in die Macht der Franzosen gab* (eine Anspielung auf die am 17. September 1499 erfolgte schmähliche Auslieferung des Kastells durch Bernardino da Corte, dem Lodovico Sforza trotz aller Abmahnungen Ascanio's felsenfest vertraut hatte und von dem er, nach Empfang der Trauerbotschaft in Innsbruck, schmerzerfüllt ausrief, dass von Judas an bis zu jenem Tage es niemals einen gröfseren Verräter gegeben habe). *In dem Kloster von S. Maria delle Grazie, welches von Herrn Lodovico recht schön errichtet worden und wohl aufgefasst ist, wurde in dem Refektorium der Brüder, die von der Observanz des Ordens von S. Domenico sind, ein Abendmahl besichtigt, von Messer Lunardo Vinci auf die Wand gemalt, den wir in Amboise trafen; selbiges ist ganz ausgezeichnet, obwohl es schon beginnt, schadhaft zu werden — ich weifs nicht, ob wegen der Feuchtigkeit, welche die Mauer ausströmt, oder wegen anderer Unachtsamkeit* (dieses die früheste Erwähnung der also bereits zu des Meisters Lebzeiten beginnenden Zerstörung des Abendmahls, welche dann infolge der Nachlässigkeit seiner Besitzer langsam unaufhörlich fortschritt, aber erst in unserem Jahrhundert durch pietätlose Übermalungen den schlimmsten Vorschub erhielt — wenn auch bei weitem nicht in dem Mafse, wie es allgemein dargestellt wurde, so dass keineswegs, bei aufopferndem Eingreifen einer verständigen Hand, an einer glücklichen Wiederaufdeckung unschätzbarer Reste der Wachsfarbenschicht Leonardo's zu verzweifeln wäre). *Die Personen jenes [Abendmahls] sind nach der Natur gemalte Bildnisse von mehreren Personen des Hofes und von Mailändern jener Zeit in wahrer Lebensgröfse. — Dort sieht man auch eine Sakristei, sehr reich an Brokatparamenten, gleichfalls gestiftet von dem vorgenannten Herrn Lodovico guten Angedenkens......*

Tours, wo man die ganzen neun ersten Tage des Monats Oktober 1517 verweilte, ging man nach Amboise, VII Legh. entfernt, welches, obwohl eine kleine Ortschaft, heiter ist und wohlgelegen in einer Ebene; aber es hat ein Kastell auf einem Hügel, das, wenn auch nicht festungsartig, bequeme Räume und eine sehr schöne Perspektive besitzt. Da wohnte sehr gern König Karl, der in Neapel war (König Louis, der Vater [dagegen], in Tours und der König Ludwig, Nachfolger, in Blois). In einer der Vorstädte ging der Herr mit uns Anderen, Messer Lunardo Vinci aus Florenz zu sehen, mehr als LXX Jahre alt, den ausgezeichnetsten Maler unserer Zeit, welcher Seiner Erlaucht Herrlichkeit drei Gemälde zeigte: eines von einer gewissen Florentiner Dame, nach der Natur gemalt im Auftrage des weil. Erlauchten Juliano de' Medici, das andere vom jungen hl. Johannes dem Täufer und eines von der Madonna und dem Sohne, welche im Schoſse der hl. Anna ruhen, alle von gröſster Vollendung.

Des weiteren sagt der oben wiederholt erwähnte Anonimo der Magliabecchiana (Man. XVII, 17, foglio 91): *Dipinse anchora ṽ sã Giouãnj* — ein Vermerk, der uns zwar für die Besonderheiten dieses Gemäldes keinen näheren Anhaltepunkt bietet, der aber doch mit Bestimmtheit annehmen lässt, dass es sich um eine Einzeldarstellung handelt und zugleich die gewichtige Thatsache feststellt, dass dieselbe in Florenz, und zwar vor der zweiten Übersiedelung Leonardo's nach Mailand, also vor der Mitte des Jahres 1508, entstanden war — denn der Aufenthalt, den der Meister später, im Herbst 1513, um sich nach Rom in die Dienste des Giuliano de' Medici zu begeben (*partii da mjlano perroma addj 24 diſectēbre cō giovā frācieſſcho demelſi ſalai lorẽzo eil-ſāfoia* vermerkt er auf der ersten Seite seines Taschenbuches, des jetzigen Pariser Manuscrit E), und dann in weiterem Verfolg dieser Stellung in seiner Vaterstadt nahm, war jedes Mal so kurz, dass von einer fruchtbringenden Hingabe an künstlerische Aufgaben nicht die Rede sein konnte. — Und gerade dieser Umstand, die Gewissheit, dass das Gemälde, von dem man unserem Anonimo berichtet hatte, in Florenz vor der Mitte des Jahres 1508 vorhanden gewesen, kann uns vielleicht eine Handhabe bieten, von der Art und Erscheinung dieser Leonardo'schen Johannesgestalt eine sichere Vorstellung zu gewinnen, ja sogar dieselbe als Vorbild eines der eingangs genannten Schulwerke zu verstehen, und möglicherweise wird sie uns von noch gröſserem Nutzen sein, als die von Beatis verzeichnete genauere Angabe, dass der ihm vom Meister selbst gewiesene hl. Johannes in jugendlichem Alter dargestellt war. Dieses letztere Gemälde konnte ja ebensowohl in Mailand zwischen den Jahren 1508 und 1513, als in Rom seit dem Winter 1513 oder aber auch erst in Frankreich vor dem Oktober 1517 entstanden sein. Und vielleicht führen gerade diese verschiedenen Möglichkeiten uns auch auf die richtige Fährte, der Entstehungszeit der oben vorgeführten, voneinander abweichenden Redaktionen nahezukommen und einer jeden die ihr gebührende Stellung innerhalb der beiden Hauptgruppen zuzuweisen.

Gehen wir nun auf die Suche nach solchen Darstellungen des hl. Johannes, von denen wir wenigstens den Keim in Florenz vor dem Jahre 1508 nachzuweisen vermögen, so müssen wir für unseren gegenwärtigen Zweck von vornherein all jene Zeichnungen und Gemälde ausschlieſsen, in denen der Heilige als Kind, sei es knieend oder am Gängelbande gehalten, wie bei der Madonna in der Grotte und bei der Anbetung der Hirten, mit betend aneinander gelegten Händchen, sei es — in um wenige Jahre vorgerücktem Alter — die Arme ineinander verschränkt, zaghaft heranschreitend, dem von der hl. Jungfrau gehaltenen oder behüteten Jesusknaben seine frommzärtliche Huldigung darbringt, wie auf der groſsen Federskizze mit der knieenden Madonna in Windsor (die ich zuerst 1889 veröffentlichte und seitdem als aus-

geführtes Gemälde aufzufinden das Glück hatte) oder auf dem fast ein viertel Jahrhundert später entstandenen Kreide-Entwurf mit der hl. Anna in der Londoner Akademie. — Denn der Vermerk des Anonimo der Magliabecchiana kann, wie gesagt, nur auf eine Einzeldarstellung bezogen werden.

Unsere Blicke richten sich naturgemäfs nach jener Sammlung, wo nicht nur in einer Fülle von Manuskripten die grofsartigsten, oft fast unheimlich modernen Offenbarungen des wissenschaftlichen Genius Leonardo's aus allen Forschungsgebieten, besonders aber aus der Anthropologie und der vergleichenden Physiologie geborgen sind, ohne deren Kenntnis die Worte Jakob Burckhardt's: *Die ungeheuern Umrisse von Lionardo's Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können* leider zu Recht bestehen bleiben, — wo auch auf Hunderten von Blättern der köstlichste Schatz von künstlerischen Entwürfen und Studien Leonardo's aufgehäuft liegt, die uns über die Pläne des Malers, Plastikers und Architekten zahllose überraschende Aufschlüsse liefern, ohne deren gründliche vergleichende Ausnützung und getreue Wiedergabe die wahre Erkenntnis des künstlerischen Entwickelungsganges des grofsen Meisters sich nun und nimmermehr ermöglichen lässt und die Kunstgeschichte auf die Lösung einer ihrer allerwichtigsten und dringendsten Aufgaben bejammernswerterweise Verzicht leisten muss — nach der Royal Library in Windsor.

Und in der That entdecken wir hier eine Handhabe, die Lösung der oben gestellten Fragen wirksam in Angriff zu nehmen. Ich meine natürlich nicht die mit Silberstift auf blassgrün getöntes (die alte Numerierung *63* tragendes) Papier gezeichnete stehende Jünglingsfigur des hl. Johannes,[1]) die mit der Linken das Rohrkreuz umfasst hält und die wir allerdings schon nach der Gesamtauffassung, den so schlanken Formen und der Beinstellung sowie nach der Technik der Ausführung mit Sicherheit in die frühe Florentiner Zeit Leonardo's setzen können, auch wenn wir nicht nachzuweisen vermöchten, dass der junge Perugino und der junge Lorenzo di Credi dieses Werk bereits gekannt haben. Die Bewegung der rechten Hand lässt nämlich keinen Zweifel bestehen, dass wir es hier mit der Vorbereitung für den Teil einer gröfseren Komposition zu thun haben, wahrscheinlich eines Vorganges um die Madonna mit dem Kinde, vielleicht einer Anbetung des letzteren (vergl. Abb. S. 225).

Was wir vielmehr jetzt aus jener Masse von Gebilden heraussondern, ist die flüchtige Bleistiftzeichnung eines Schülers, ein an und für sich nur schwaches Machwerk, das bei dem ersten Anschein kaum der näheren Betrachtung wert erscheint, das aber bei reiflicher Betrachtung und Erwägung gewichtiger Nebenumstände für uns einen ganz unschätzbaren Wert erhält. Denken wir uns von dieser Darstellung eines mit der Rechten gen Himmel weisenden Engels die Flügel fort, so haben wir im wesentlichen den hl. Johannes des Mr. W. G. Waters vor uns, freilich von anderer, weit schwächerer Hand auf das Blatt gesetzt, also entweder eine Nachbildung des letzteren Gemäldes oder aber diejenige eines früher vorhanden gewesenen Originals, nach dem auch dieses nur getreu kopiert wurde. Die Bleistiftzeichnung in Windsor aber befindet sich rechts auf jenem Blatte, das uns bereits im I. Beitrage eingehend wegen seiner Beziehungen zu der Darstellung der Schlacht von Anghiari und zu dem Postamente des geplanten Trivulziograbmals beschäftigte und von dessen zahlreichen kleinen Federskizzen wir einige Gestalten von Männern und Pferden auf S. 134 abbildeten. Diese Figuren sind vom Meister um die Bleistiftzeichnung herum gesetzt, unter sorgfältiger Schonung der Konturen

[1]) Eine ganz ähnliche Zeichnung ging vor einigen Jahren aus dem Besitze eines Münchener Künstlers in denjenigen des Herrn Dr. J. P. Richter über.



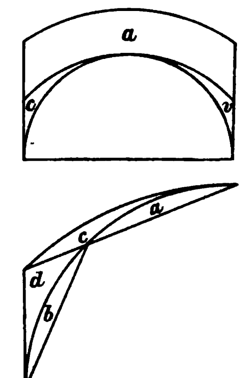
der Schülerhand. Wir haben also anzunehmen, dass diese Kopie des Schülers und um so mehr ihr Vorbild, d. h. die Darstellung des jugendlichen hl. Johannes, der mit der Hand des rechten, mit erhobenem Ellenbogen nach links gedrehten Armes gen Himmel weist, vor den kleinen Federskizzen zur Darstellung der Schlacht von Anghiari und zu den Postamentfiguren eines kleinen Modells für das Trivulziograbmal vorhanden gewesen. Wie wir aber im I. Beitrag gesehen, erhielt Leonardo vom Gonfaloniere Piero Soderini den Auftrag, eine Darstellung jener Schlacht auf eine Längswand der Sala del Consiglio des Signorenpalastes von Florenz zu malen, zu Ende des Jahres 1503, und wir können, nach den Schicksalen dieser Darstellung, nicht annehmen, dass Leonardo nach dem Jahre 1505 noch Skizzen von einzelnen Gestalten derselben entworfen hatte. Der Umstand aber, dass Leonardo die Bleistiftkopie des Schülers geschont hat, beweist uns, dass diese Figur damals noch einen aktuellen Wert hatte, dass das Vorbild derselben in Florenz damals sich befand und nur kurze Zeit zuvor, also zwischen 1503 und 1505, fertiggestellt war.

Wann aber ist die Handstudie auf Foglio 179 recto des Codex Atlanticus entstanden? Offenbar früher als die geometrischen Berechnungen, von denen sie teilweise bedeckt ist; und zeitlich in der Mitte zwischen beiden stehen die Tierskizzen, welche Leonardo, um die Handstudie zu schonen, an den Rand des Blattes setzte und zu deren Rechten, den Konturen der Leiber ungefähr sich anpassend, er mit derselben Federart und mit demselben Farbstoff, einer eigenartigen grünen Tinte, die wissenschaftlichen Ausführungen niederschrieb. Zu welchem Zwecke oder aus welcher Veranlassung aber mögen jene Tierskizzen entstanden sein? Ein rein künstlerisches Motiv dünkt schwer annehmbar, da die Tiere sich weit von der Naturwahrheit entfernen, welche Leonardo sonst so lebendig zu ergreifen und festzuhalten weiſs. Aus demselben Grunde aber bleiben auch naturwissenschaftliche Rücksichten ausgeschlossen. Diese Körper würden sich beim ersten Anblick wie zu heraldischen Zwecken stilisiert darstellen, bemerkten wir nicht, dass die einzelnen Gliederteile wie mechanisch aneinandergefügt erscheinen, besonders am Halse, dem linken Vorderbein und dem Schwanze der Löwin. Und so treten uns die Erzählungen Vasari's und Lomazzo's [1]) ins Gedächtnis, dass Leonardo für den König von Frankreich einen Löwen gefertigt, der bei einem Feste in einem Saale dem Throne entgegenschritt, um, vor diesem angelangt, mit einer Tatze seine Brust zu öffnen, in der Lilien, die Wappenblumen Frankreichs, sichtbar wurden. Die Könige von Frankreich, welche Leonardo in lombardischen Residenzen, in Pavia und Mailand, sah, waren Karl VIII, Louis XII und Franz I. Die Annahme, dass Leonardo vor Karl im Schlosse zu Pavia, 1494, während der junge Herzog Gian Galeazzo daselbst mit dem Tode rang, eine derartige Lustbarkeit aufgeführt, ist kurz von der Hand zu weisen. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass der Meister dem Könige

[1]) Vasari (*Le vite* ...) sagt im Leben Leonardo's: .... *E per tornare alle opere di Lionardo, venne al suo tempo in Milano il re di Francia, onde pregato Lionardo di far qualche cosa bizzarra, fece un lione che camminò parecchi passi, poi s' aperse il petto e lo mostrò tutto pieno di gigli.* Lomazzo in seiner *Idea del tempio della pittura (Milano 1590 pag. 17)* schreibt: *insegnò il modo di far volar gli vcelli, andari Leoni per forza di ruote & fabricare animali moſtruoſi* ... und berichtet in *Trattato dell' arte della pittura ... (Milano 1585, pag. 106)*, den Vorgang fälschlich auf König Franz I beziehend: .... *ſoleua fare di certa materia vcelli che per l'aria volauano; & vna volta dinanzi à Francesco primo Rè di Francia, fece caminare da ſua poſta in vna ſala vn Leone fatto con mirabile artificio, & dopoi fermare apprendoſi il petto tutto ripieno di gigli, & diuerſi fiori. Il che fù di tanta merauiglia à quel Rè, & à tutti i circonſtanti* .....

Franz, den er doch zu dauerndem Aufenthalte alsbald nach Frankreich begleiten sollte, in Italien solche Huldigung darbrachte. Ganz anders aber war es um sein Verhältnis zu Louis XII bestellt, dessen freigebige Gunst er zwar durch seine unvergleichlichen Eigenschaften, ohne es zu wollen, gewonnen und dann zur Grundlage für weitere Schaffenspläne gemacht hatte, dessen Missmut er aber infolge wiederholter Verzögerungen befürchten musste, wie er sie, gegenüber ihm gewordener Aufträge, wegen der Schwierigkeiten, sich von der Signoria von Florenz loszumachen und wegen der Erbschaftsstreitigkeiten mit seinen Brüdern, eintreten lassen musste. Gegenüber Louis XII aber kamen drei Ereignisse in Betracht, bei denen eine Beisteuer zum Festesglanze seitens des in hohem Ehrensolde stehenden *Allesmachers* als selbstverständlich erscheinen konnte: der zweite Einzug des Königs in Mailand am 24. Mai 1507, der dritte am 1. Mai 1509 und, wohl der prächtigste von allen, der, nach der Besiegung der Venezianer zwischen Agnadello und Mirabello vom 14. Mai 1509, am 12. Juli darauf erfolgte, welcher von der Porta Romana sich nach der Piazza del Castello bewegte, wo ein fünfzig Ellen hoher Triumphbogen errichtet war, mit einer Darstellung des Herrschers zu Pferde — dieses Mal nicht, wie bei den Sforza, auf Leinwand gemalt, sondern in Relief mit Gold ausgeführt, von wunderbarer Gröfse, zur Seite zwei Giganten, auf den Flächen die gewonnenen Schlachten durch Plastik und Malerei versinnbildlicht. Und bleiben uns auf dem Blatte des Codex Atlanticus die seltsamen Tiere zunächst die Antwort schuldig, welchem der Einzüge Louis' XII sie ihre Entstehung verdanken, so geben vielleicht die geometrischen Berechnungen beredtere Auskunft, die, wie aus der Gesamtlage, der Beschaffenheit der Tinte und der Federführung hervorgeht, ja nur um ganz kurze Zeit später, als jene, auf das Blatt gesetzt sein können. Und so versuchen wir denn, diese Berechnungen zu datieren:

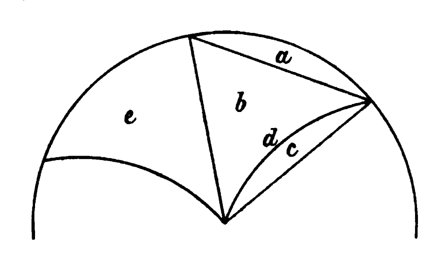
Leonardo hat ein gemischtliniges Parallelogramm a gezeichnet, begrenzt von zwei Bogen konzentrischer Kreise und zwei Geraden, die mit den zu jenen gehörigen Sehnen rechte Winkel bilden. Dann hat er die Geraden nach unten hin um sich selbst verlängert und über der Verbindungslinie ihrer Endpunkte, dem Abstande der Parallelen, als Durchmesser nach oben einen Halbkreis geschlagen, der die Basis des Parallelogramms in ihrem Schnittpunkte mit der Mittelachse berührt. So ist ein gemischtliniges Paralleltrapez entstanden, gebildet aus dem Parallelogramm a und zwei einander symmetrischen gemischtlinigen Dreiecken v und c, deren jedes begrenzt wird durch eine Gerade von der Länge einer geraden Seite des Parallelogramms, von dem halben Bogen der Basis desselben und von der halben Peripherie des über dem Abstande der geraden Seiten geschlagenen Halbkreises. Links daneben sehen wir ein Rechteck n b, das denselben Flächeninhalt wie das gemischtlinige Paralleltrapez a v c besitzt. Leonardo sagt nun: *das Parallel a v c ist in denselben [Raum-] Wert gesetzt von n b; ich ziehe dann von solcher Summe das [gemischtlinige] Parallelo[gramm] a ab, das ich in b, geradlinig[es Parallelogramm], setze: es bleibt mir v c, das — da es auch noch quadrierbar ist, wie in der zweiten Figur gezeigt wird — noch n, ein Quadrat, bleibt, gleich selbigem v c.* In der zweiten Figur hat dann Leonardo das gemischtlinige Dreieck c, das er eine *Falcata*, eine *Sichelfigur*, nennt und hier mit c d bezeichnet, noch einmal in gröfserem Mafsstabe wiederholt und darunter geschrieben: *der Falcata d c*



leihe ich die beiden Portionen $\underline{a}\,\underline{b}$ *von innen und nehme deren Wert aufsen wieder fort in* $\underline{a}\,\underline{c}$*; es bleibt* $\underline{b}\,\underline{d}$*, von dem Raumwerte von* $\underline{c}\,\underline{d}$*,* d. h. von $\underline{c}$ und $\underline{v}$ der ersten Figur, und $2\underline{c}\underline{d} = \underline{c} + \underline{v}$, ein Parallelogramm, lässt sich leicht quadrieren, und das sich ergebende Quadrat $\underline{n}$ ist gleich der Differenz zwischen dem grofsen Rechteck und dem Rechteck $\underline{b}$.

Der Meister unternimmt es also hier, ein gemischtliniges Dreieck in ein geradliniges, leicht in ein Rechteck oder in ein Quadrat zu verwandelndes Dreieck umzusetzen, und zwar sind die krummen Seiten des ersteren Dreiecks Bogen von Kreisen mit ungleichen Radien. In welcher Zeit aber hat sich Leonardo mit derartigen geometrischen Aufgaben befasst? — Es würde die mir gezogenen Grenzen weit überschreiten, wollte ich an dieser Stelle eine Schilderung seines Entwickelungsganges auf dem Gebiete der Mathematik geben. Es sei nur kurz bemerkt, dass von einem auf anderer Seite öfters betonten Einflusse der Werke Leonardo Pisano's oder einem solchen Paolo dal Pozzo Toscanelli's während der ersten Florentiner Periode kaum die Rede sein kann. Wohl war in seinen jungen Jahren der Sohn Ser Piero's, noch fast ein Kind, noch bevor er ernsteren künstlerischen Studien obgelegen und auch nur die Elemente der Perspektive erfasst, eifrigst damit beschäftigt, neben Kriegsmaschinen die mannigfaltigsten Arten mechanischer Vorrichtungen von Bewegungsübertragungen und Hebewerken zu entwerfen, Modelle davon zu fertigen und deren Funktionen zu erproben. Aber er begnügt sich vorläufig meistens mit dem Experimentieren; noch liegt es ihm fern, die von ihm erzielten Wirkungen theoretisch so weit begründen zu wollen, dass er sie auf die mathematischen Anfänge zurückführte. Erst in seiner ersten Mailänder Periode pflegt er die Mathematik als solche und beginnt ihre Elemente, besonders diejenigen der Planimetrie, zu einem System zusammenzustellen. Und so finden wir zahlreiche Blätter der damals entstandenen Manuskripte B und A des Institut de France mit Anweisungen bedeckt, gerade Linien in eine bestimmte Anzahl von gleichen Teilen zu zerlegen, u. a. auf geometrischem Wege die Wurzel einer beliebigen Zahl zu finden, regelmäfsige Polygone dem Kreise ein- und umzubeschreiben, deren Flächen und Flächenabschnitte miteinander zu vergleichen. Und auf Foglio 318 recto des Codex Atlanticus hat ein vom 1. Januar 1496 datiertes Blatt seinen Platz gefunden, auf welchem die zwischen einem Kreise, dem diesem einbeschriebenen Quadrate und dem diesem wieder einbeschriebenen Kreise herrschenden Relationen geometrisch dargestellt sind. Eine erhebliche Vertiefung erfahren dann diese Studien nach dem Eintritt Luca Pacioli's in Mailand, gegen Ende des Jahres 1496 (vergl. die Pariser Manuskripte), der Leonardo dann 1501 in Florenz wiedertrifft und dessen Verkehr mit dem Meister es dann sicher nicht in letzter Linie zuzuschreiben ist, wenn dieser — wie der Karmelitergeneral Frater Petrus de Nuvolaria am 4. April 1501 an Isabella d'Este schreibt — seine mathematischen Experimente so sehr vom Malen abgezogen, dass er den Pinsel nicht leiden mochte. Damals nun treten in seinen *elemēti geometrici* Behandlung und Ausmessung krummliniger Figuren in den Vordergrund (die *travagliamenti di uarie figure curujlinie*, Cod. Atl. Foglio 139 recto) und zugleich die Verwandlung krummliniger Oberflächen in geradlinige (die *trasmutationi delle superfitie churue in rette*, wie es auf Foglio 136 recto des Codex Atlanticus heifst). Anfangs verdanken gerade letztere allerdings vorwiegend künstlerischen Motiven ihren Ursprung: Leonardo beginnt nämlich um jene Zeit die Ausarbeitung eines Systems, mit Zirkel und Lineal Ornamente aus Bestandteilen von Kreisen und geradlinigen Figuren zu konstruieren, das er dann auf Hunderten von Blättern bis in die letzten Wochen seines Lebens fortführt und zu den mannigfaltigsten und schönsten

Kombinationen ausbildet (man vergleiche unter den früheren derselben die planimetrischen Skizzen auf dem S. 139 des XVIII. Jahrganges abgebildeten, den Entwurf zur stehenden Leda tragenden Foglio 156 recto des Codex Atlanticus, wo links unten die Worte stehen: *de trasmutatione di superfitie*). Bald aber sondern sich aus diesen halbkünstlerischen Vergleichungen streng mathematische Umwandlungen heraus, und nun folgen in rascher Entwickelung die zahlreichen Vorschriften Leonardo's, den Kreis, das Oval, sowie einzelne gemischtlinige und krummlinige Abschnitte und Ausschnitte derselben zu quadrieren, unter diesen endlich auch die gemischtlinigen Dreiecke. Es war eine glückliche Verkettung von Umständen, die mich in der Royal Library zu Windsor ein Blatt finden liefs, das uns aus dem Munde Leonardo's selbst die wünschenswertest genaue Angabe überliefert, wann dieser sich mit der Quadrierung besonderer *Falcate* beschäftigt. Dort können wir lesen: *Nachdem ich lange Zeit gesucht habe, den Winkel von 2 krummen Seiten, d. h. den Winkel e zu quadrieren, der 2 krumme Seiten von gleicher Krümmung, d. h. von aus einem und demselben Kreise hervorgegangener [mit einerlei Radius gezogener] Krümmung, habe ich in gegenwärtigem [Zeitpunkt], der Vigilie der Kalenden des Mai 1509, das Vorgesetzte gefunden, um die 22. Stunde, am Sonntag. Ich weifs nunmehr (gemäfs dem, was auf der Rückseite dieses Blattes gezeigt wird), dass die Oberfläche a b, von ihrem Platze gehoben und derselbe Wert mit dem Abschnitte c wiedererstattet, dass das geradlinige Dreieck d c genau das krummlinige Dreieck e wert ist, oder will sagen: das krummlinige Dreieck a b d. Nunmehr ist die Quadratur des [krummlinigen] Dreiecks e gefunden im geradlinigen Dreieck c d.*

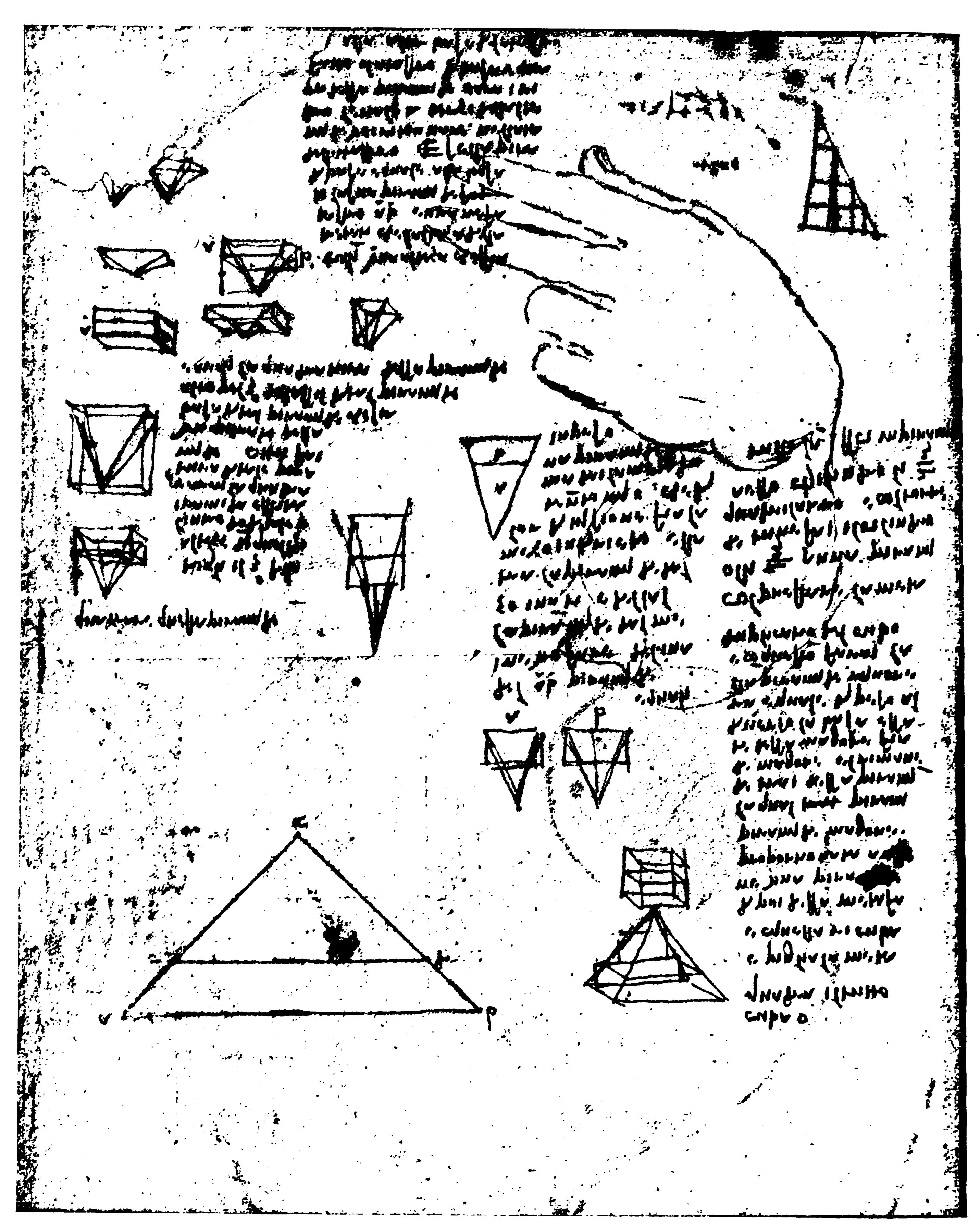


Die Vigilien der Kalenden des Mai 1509 aber, an denen Leonardo in urwüchsiger Freude den endlichen Erfolg langen Grübelns verzeichnet, waren zugleich der Vorabend des dritten Einzugs Louis' XII in Mailand. Und so werden wir zurückgeführt zu unserem Ausgangspunkte, zu Foglio 179 recto des Codex Atlanticus, wo die Verwandlung eines gemischtlinigen Paralleltrapezes in ein Rechteck und infolge dessen die Quadrierung eines gemischtlinigen Dreiecks zu Seiten automatisch zu bewegender Tierfiguren vom Meister vorgeführt werden. Die beiden krummen Seiten dieser letzteren Falcata sind nicht *einem und demselben Kreise entstanden*, nicht mit einerlei Radius gezeichnet, aber sie stehen doch in einem ganz bestimmten Verhältnis zu einander: die Centren beider Kreise liegen beide auf der Mittelachse des Paralleltrapezes und der Radius des gröfseren ist gleich der Seite des dem kleineren eingeschriebenen Quadrates. Daraus können wir schliefsen: diese Falcataquadrierungen können nur in einem geringen Zeitabstand von denen des Windsorblattes entstanden sein, Leonardo beschäftigte sich — wie auch durch eine grofse Anzahl mit derselben Feder, derselben eigentümlichen grünen Tinte auf Blättern desselben Formates und derselben Herstellung entworfener planimetrischer Figuren bewiesen wird — in der ganzen Zeit zwischen der dritten Ankunft Louis' XII und dem Siegeseinzug vom 12. Juli mit Verwandlungen der krummlinigen Dreiecke; die Skizzen ferner der automatisch zu bewegenden Tiere von Foglio 179 des Codex Atlanticus sind wirklich Vorbereitungen für diesem Könige vorzuführende Schaustellungen, entsprechend den Schilderungen Vasari's und des nur in der Persönlichkeit des Herrschers irrenden Lomazzo. Somit können wir denn behaupten: die Studie zur rechten Hand derjenigen Darstellung des hl. Johannes, die der den Namen

Salaino's tragenden Kopie der Ambrosiana zum Vorbilde gedient hat, muss vor dem 12. Juli 1509 vorhanden gewesen und kann nur kurze Zeit vorher, in Mailand, von Leonardo auf diese Seite seines Manuskriptheftes gesetzt worden sein.

Ist es uns so gelungen, eine späteste Zeitgrenze zur Feststellung des Hauptunterschiedes zu finden, der zwischen der ersten und zweiten Redaktion der Johannesdarstellung besteht, so bietet sich uns vielleicht auch eine Gelegenheit dar, der Entstehung der späteren Redaktion überhaupt auf die Spur zu kommen. Es liegt nahe, weiter unter jenen Abhandlungen zu suchen, die, mit jener grünen Tinte niedergeschrieben, gegenwärtig im Codex Atlanticus und in Windsor zerstreut aufbewahrt werden, aber offenbar einstmals einen abgeschlossenen Band bildeten. Und in der That finden wir auf einem dieser Blätter, auf Foglio 146 verso des Codex Atlanticus, mit der Feder gezeichnet auch die linke Hand des hl. Johannes — hier weniger wie eine Studie, als vielmehr wie eine Reminiscenz auftretend — gleichfalls von mathematischen Ausführungen umgeben und teilweise bedeckt, die dieses Mal nicht der Umformung von Flächen, sondern der Verwandlung von Körpern gelten. Hier[1]) lesen wir: *Diese Pyramide zu quadrieren [in ein Parallelepipedon zu verwandeln]: Nimm das Drittel der Höhe desjenigen Cylinders [Prismas], aus dem solche Pyramide hervorgegangen ist, und Du wirst die Quadratur solcher Pyramide haben. Oder Du machst ein Quadrat [ein Parallelepipedon] von der Grundfläche solcher Pyramide, das hoch sei ein Drittel der Achse solcher Pyramide, und Du wirst die Quadratur selbiger Pyramide haben. — Nimm eine Höhe, die dreimal so grofs sei als die Höhe des Latastro [Parallelepipedons] a b und Du wirst dessen Pyramide gemacht haben. Und wenn die Pyramide zurückkehren [zurück verwandelt werden] soll in das Latastro [Parallelepipedon], so nimm 2 Drittel von der Höhe selbiger Pyramide fort, und Du wirst das Latastro [Parallelepipedon] wiederhergestellt haben, von einer Grundfläche, gleich der Grundfläche (des Latastro) [der Pyramide]. — Damit, dass Du einer Pyramide (die Hälfte oder) die $\frac{2}{3}$ leihst, machst Du davon den vierseitigen Cylinder [das Parallelepipedon]. Und damit, dass Du selbigem Cylinder [Prisma] die $\frac{2}{3}$ fortnimmst, lässt Du ihn in Pyramide[ngestalt].* In der Mitte der Seite hat Leonardo ferner zwei einander gleiche Pyramiden gesetzt und dieselben mit a und b bezeichnet; hierzu sagt er: *Von a b, [einander] gleichen Pyramiden will ich herstellen: von der einen die Pyramide von der Mitte nach vorn und von der anderen die Pyramide von der Mitte nach rückwärts, und auf ihre Teilung ist mein Augenmerk gerichtet, das die Hälfte einer Pyramide in Gewicht verlangt. Kubiere oder quadriere das Ganze und nimm [davon] die Hälfte und diese kubiere abermals. Dann mach' von dieser Hälfte eine Pyramide, die selbiger gröfseren Pyramide proportioniert ist, und diese [kleinere] Pyramide musst Du von selbiger gröfseren Pyramide abziehen, und das von selbiger gröfseren Pyramide übrig Bleibende liegt gegen die Grundfläche zu und wird an Gewicht gleich sein der kleineren Pyramide, und hiermit wirst Du die Verdoppelung des Kubus herstellen.* — Leonardo will also aus den beiden kleinen Pyramiden a und b eine einzige gröfsere formen, derart, dass b in eine abgestumpfte Pyramide verwandelt wird, deren Grundfläche die Grundfläche der grofsen Pyramide wird, und dass a die Ergänzungspyramide wird, deren Grundfläche mit der Deckfläche der abgestumpften Pyramide zusammenfällt, und zwar soll die Ergänzungspyramide genau so viel wiegen, wie die abgestumpfte Pyramide, d. h. so viel als die Hälfte der ergänzten Pyramide.

[1]) Die Rücksicht auf die Handskizze nötigte uns, das Manuskript auf den Kopf zu stellen.



Leonardo. Verwandlung der Pyramide in ein Parallelepipedon. Halbierung der Pyramide. Skizze der linken Hand des hl. Johannes. Mailand, Ambrosiana. Codex Atlanticus, Foglio 146 verso



Kopie nach der linken Hand in Leonardo's erster Redaktion des hl. Johannes.
Venedig, R. Accademia di belle arti

Bei der Frage nach der Schaffensperiode Leonardo's, in die derartige Behandlungen der Pyramide fallen, denken wir zunächst an die Jahre, in denen der Meister in nahen Beziehungen zu Fra Luca Pacioli stand und für die Illustration zu dessen Traktat *De divina proportione* neue Vorbilder — zunächst der fünf regulären Körper, voran des Tetraeders — lieferte. Und für die erste der auf Foglio 146 verso des Codex Atlanticus gestellten Aufgaben haben wir uns vor allem des X. Kapitels des Traktats von der Architektur zu erinnern, der sich in der gedruckten Ausgabe, von den Kalenden des Mai 1509 datiert, an den ursprünglichen, dem Herzog Lodovico il Moro gewidmeten Teile unmittelbar anschliefst. Hier lesen wir (auf Foglio 30 verso): *Von den runden und eckigen Pyramiden. Die Pyramiden noch für ihre Säulen, [Prismen], sowohl runde, [Cylinder], wie eckige, werden Euch leicht zu erlernen sein, da eine jede genau das Drittel ihrer Säule ist: wie unser Euklides beweist, und deshalb werde ich von ihnen ihre Abmessungen [unbehandelt] lassen, die unmöglich zu verfehlen sind, da sie, wie gesagt, an Gewicht wie an Mafs in allen Weisen immer das Drittel ihres Cylinders sind. Und ihre Ordnung und Figuren werdet Ihr oben in diesem [Buche] haben, zusammen mit allen anderen Körpern gleichfalls von der Hand des vortrefflichen Leonardo da Vinci aus Florenz, unseres Landsmannes, dessen Zeichnungen und Figuren in Wahrheit nie-*

mals ein Mensch hätte entgegentreten können .... Über den Beginn dieser Thätigkeit Leonardo's für Luca Pacioli giebt uns dann Kap. VI des soeben erwähnten Traktates (Foglio 28) nähere Auskunft: *Es folgt die Ordnung des Stilobats oder Pilasters oder Basaments der Säule, wie es gemacht wird .... Bei Vielen herrscht der Gebrauch, auf besagten Pilaster Buchstaben, die ihre Absicht aussprechen und erzählen, in verschiedenen Anordnungen zu setzen, schön, antik, in allem Verhältnis, und ebenso sonst auf Giebel und Friese und Denkmäler die dazu passenden Aufschriften, die ohne Zweifel das Kunstwerk sehr anmutig gestalten. Und deshalb, zu diesem Ende, setzte ich auch noch in diesen unseren Band, betitelt »von der göttlichen Proportion«, die Weise und Form, mit allen seinen Verhältnissen, ein würdiges antikes Alphabet, mittels dessen Ihr in Eueren Arbeiten werdet schreiben können, was Euch vorkommen wird, und sie werden ohne Zweifel von allen empfohlen werden. Und ich bemerke Euch, dass ich nur deswegen mich geregt habe, dasselbe in besagte Form einzuordnen, damit es den Schreibern und Miniatoren, die sich so selten zu ihrer Vorführung bereit finden, klar werde, dass ohne ihre Feder und Pinsel die beiden mathematischen Linien, die krumme und die gerade — ob sie wollen oder nicht — sie zur Vollendung führen, wie sie auch noch alle anderen Dinge hervorbringen, da es ohne selbige unmöglich ist, irgend ein Ding wohl zu formen. Wie Ihr in vollem Mafse in den Abmessungen aller regulären und abhängigen [halbregulären] Körper oben in diesem [Buche] seht, die gefertigt worden sind von dem würdigsten Perspektivmaler, Architekten, Musiker, dem mit allen Tüchtigkeiten ausgestatteten Leonardo da Vinci aus Florenz,*[1] *in der Stadt Mailand, als wir zu den Diensten des ausgezeichnetsten Herzogs jenes [Staates], Lodouico Maria Sforza Anglus, zugegen waren in den Jahren unseres Heils 1496 bis 99, von wo wir dann zusammen, wegen verschiedener Ereignisse in jenen Gegenden, abreisten; und in Florenz nahmen wir gleichfalls zusammen Wohnung ...* Und auf Foglio 17 und 18 seines Traktats *De viribus quantitatis* sagt Pacioli: *.... und nicht weniger auch noch in unserem grofsartigen anderen Werke, genannt Della divina proportione in dem ähnlicherweise heilbringenden Jahre 1496, dem ausgezeichnetsten und mächtigsten Herzoge von Mailand Ludovico Maria Sforza gewidmet und mit würdigster Dankbarkeit überreicht, handle ich davon ab, mit den vornehmsten und artigsten Figuren aller platonischen und mathematischen Körper, regulären und abgeleiteten, die in perspektivischer Zeichnung unmöglich besser der Welt gefertigt werden können, wann wohl Apelles, Myron, Polykletus und die anderen zu uns zurückkehrten — gefertigt und geformt von jener unbeschreiblichen, allen mathematischen Disciplinen angepasstesten linken Hand des Fürsten heutzutage*

[1]) Wie dann später die Zuhülfenahme Leonardo's seitens Pacioli's auch für die Initialen selbst bei Italienern und Franzosen aufgefasst wurde, ersehen wir aus dem zehn Jahre nach Leonardo's Tode von Geoffroy Tory in Paris publizierten *Champfleury*; wo wir auf *FEVIL. XIII* lesen: *Bruder Lucas Paciol aus Bourg faince fepulchre ...., der in vulgärem Italienisch ein Buch gemacht hat, betitelt Divina proportione, und der die besagten attischen Buchstaben hat machen wollen, hat nicht auch davon geredet, noch Rechenschaft gegeben: und ich wundere mich dessen nicht, denn ich habe von einigen Italienern vernommen, dass er seine besagten Buchstaben entwendet hat und genommen vom verstorbenen Messire Leonard Vince, der in Amboise verschieden ist und ein sehr ausgezeichneter Philosoph und bewundernswürdiger Maler war und gleichsam ein anderer Archimedes.* Denselben Vorwurf wiederholt dann Tory, noch verschärft, auf Foglio XXXV des genannten Buches, wo er *Meffire Leonard Vince*, den er auf der vorhergehenden Seite an erster Stelle mit Donatello, Raffael und Michelangelo preist, *einen sehr grofsen Mathematiker, Maler und Bildner* nennt.

unter den Sterblichen an erster Stelle, unseres Leonardo da Venci aus Florenꝫ, in jener glückseligen Zeit, als wir ꝫusammen in denselben Diensten in der gar wunderbaren Stadt Mailand uns fanden.[1]) Vor der dem Traktat *De divina proportione* in Florenz zugefügten Abhandlung über die fünf regulären Körper und deren Ableitungen schreibt dann der Frate in der Widmung an seinen neuen Gönner, den Gonfaloniere Pietro Soderino: ... *Acceſſit nunc ad eam curam: vt confluente ſtudioſorum copia.. Euclidis elementa lingua patria donare coactus ſum .... Nec vero multo poſt ſpe animos alētes libellum cui de diuina proportione titulus eſt: Ludouico Sphorciae Duci mediolanenſium nuncupaui. Tanto ardore vt ſchemata quoque ſua Vincii noſtri Leonardi manibus ſcalpta: quod opticen inſtructiorem reddere poſſent addiderim.*

Luca Pacioli hatte nach Mailand perspektivische Zeichnungen nach den regulären Körpern mitgebracht, wie er früher schon verschiedenen Gönnern plastische Modelle derselben überreicht hatte. Auf welch niedriger Stufe der Wissenschaftlichkeit aber jene stehen geblieben, beweist ein Blick auf die Figuren des *Duodecedeon*, die den Text von Foglio 70 des zweiten Hauptabschnittes der im Jahre 1494 zu Venedig veröffentlichten *Summa de Arithmetica geometria Proportioni: et proportionalita* illustrieren, und Luca musste sich von der Unvollkommenheit derselben gänzlich überzeugt haben, als er die unschätzbare *linke Hand* Leonardo's — und gerade in den neunziger Jahren verwendete der Meister, abgesehen vom Schreiben, zum Zeichnen fast ausschliefslich diese — zu Hilfe rief. Er übertrug dann die empfangenen Zeichnungen mit nicht gar grofser Geschicklichkeit auf Pergament und tuschte sie fein mühsam aus, um sie den für den Herzog Lodovico und dessen Eidam Galeazzo Sanseverino bestimmten geschriebenen Widmungsexemplaren (die heute in der Ambrosiana und in der Genfer Bibliothek aufbewahrt werden) anzufügen.

Dem Geiste Leonardo's aber hatte es diese Materie angethan, wie hätte er seine Kräfte der mechanischen Illustrierung des Werkes eines anderen hergeliehen, wenn nicht die ihm zugetragenen Abhandlungen verwandte Neigungen und Bestrebungen zu neuer Bethätigung anspornten! Er arbeitete zunächst die früheren Arbeiten Pacioli's durch, wenn auch die Überhäufung mit künstlerischen und hydraulischen Aufgaben während der letzten Jahre seines ersten Mailänder Aufenthaltes — er hatte, wie wir im I Beitrage gesehen hatten, nach seiner Aussöhnung mit dem Herzog u. a. die Riesenarbeit in der *Sala delle asse*, die Ausmalung der *Saletta negra*, die Fertigstellung des Cenacolo in S. Maria delle Grazie zu bewältigen und musste noch dazu seinen neuen Verpflichtungen als Ingegnere camerale nachkommen — ihm wenig Zeit dazu liefs. Als Leonardo dann mit dem Frate infolge der politischen Wirren Mailand verlassen (*per diuerſi ſucceſſi in quelle parti* sagt Letzterer), führte er dessen *Summa de Arithmetica* bei sich: dies beweist uns ein Vermerk auf einem der Blätter, welche

---

[1]) ..... *Et non mancho anchora in la ſublime ꝑ altra n̄ra opera detta della divina proportionē nelli ꝑ anni ſimilmente ſalutiferi 1496 · alo Exc^mo^ et poꝑtentiſſimo Duca de Milano Ludouico M. SF. ꝑ dicata et con digniſſima gratitudine praeſentata ꝑ ne ſo diſcorſo con le ſupraeme et legiadriſſime figure ꝑ de tutti li platõici et Mathematici corpi regulare ꝑ et dependenti ch' in proſpectiuo diſegno non e poſſiꝑbile al mondo ſarli meglio. Quando bene · apelle ꝑ Mirone · Policreto et glialtri fra noi tornaſſero · facte ꝑ et formate per quella ineffabile ſeniſtra mano a ꝑ tutte diſcipline Mathematici acõmo datiſſima del ꝑ prencipe oggi fra mortali pro prima fiorentino Liꝑonardo n̄ro dauenci in quel foelici tempo ch' inſiem ꝑ a mediſimi ſtipendij nela mirabiliſſima cita di ꝑ Milano ci trouām̄o ....* (Cod. Nr. 250 der Universitätsbibliothek von Bologna, Foglio 17 und 18. Vergl. B. Boncompagni im *Bullettino di bibliografia e di storia delle scienꝫe matematiche e fisiche. tom. XII. Roma 1879, pag. 430*).

die (im I Beitrage erwähnten) am Hofe der Marchesa Isabella zu Mantua im August 1499 niedergeschriebenen Ausführungen *de moto e peso* enthalten. Hier lesen wir (Codex Atlanticus, Foglio 104 recto, oben): *In der Chronik — 68, in der Bibel — 61, in der Arithmetica Maestro Luca's — 119, [zusammen] 248.*[1]) Dieselben Studien fesselten dann Leonardo noch während seines Aufenthaltes in Venedig im Jahre 1500, während Pacioli an der Universität von Bologna mathematische Vorträge hielt. Erst das Jahr 1501 vereinigte die Freunde wieder in Florenz,[2]) wo sie — wie wir oben aus Luca's Munde hörten — eine gemeinsame Wohnung inne hatten. Und während dieses engen Zusammenlebens trat bei Leonardo die Beschäftigung mit den mathematischen Wissenschaften immer mehr in den Vordergrund — zum grofsen Schmerze seiner Gönner und Freunde, vornehmlich Isabella d'Este's, die nach einem künstlerischen Werke seiner Hände verlangten. Pacioli aber benutzte die Gelegenheit und schrieb die erwähnten Anhängsel zu seiner *Divina proportione*, und Leonardo fuhr fort, neue Figuren, dieses Mal als Vorlagen für illustrierende Holzschnitte, zu entwerfen. Sein Interesse an denselben war so grofs, dass er selbst neben die Skizzen der Festungen der Marken und neben neue Fortifikationspläne, die er auf seiner grofsen Inspektionsreise entwirft, das Skelett eines regelmäfsigen Dodekaeders setzt — ein Beweis, dass er also im Jahre 1502 noch bemüht war, die Körper für das Laienauge immer noch übersichtlicher wiederzugeben. Aber er liefs es bei blofsen Zeichnungen nicht bewenden: in seinen Schriftstücken fand ich u. a. eine genaue Anweisung, das Skelett eines halbregulären Körpers plastisch darzustellen. Dort sagt der Meister: *Mit fünf Punkten werden alle schrägen Teile der Flächen solches Bündels [halbregulären Körpers] korrigiert .... Um ihn plastisch herzustellen, nimm geleimten Karton und schneide die Stücke gemäfs den beiden eigenen Formen, die bei*

[1]) Nach G. Uzielli freilich (S. 496 a. a. O.) — der die Pariser Manuskripte des Meisters nur aus der Publikation Ravaisson-Molliens, alle übrigen aber, darunter den in seinem Vaterlande aufbewahrten und daselbst durch die Aufopferung Giovanni Piumati's zum Teil veröffentlichten Codex Atlanticus, nur aus den äufserst mangelhaften Auszügen J. P. Richter's kennt — hätte Leonardo den Luca Pacioli überhaupt nie erwähnt! Es würde mich hier ins Endlose führen, wollte ich alle auf Luca Pacioli und dessen Werke bezüglichen Stellen aus den Manuskripten Leonardo's jetzt aufführen. Ich werde die Beziehungen zwischen Leonardo und Luca Pacioli, die in dem Leben des ersteren durch mehr als zehn Jahre hindurch eine eminente Rolle spielen und für den Aufbau einer Lebensgeschichte sowie für die Geschichte der mathematischen Wissenschaften von sicherlich nicht geringer Bedeutung sind, in einem besonderen Abschnitte veröffentlichen.

[2]) G. Uzielli dagegen lässt, sich wiederum auf Nachrichten aus dritter oder vierter Hand stützend, Leonardo mit Pacioli zusammen von Mailand nach Venedig reisen und nach kurzem Aufenthalt daselbst (S. 606 a. a. O.), abermals mit Pacioli zusammen, bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1500 in Florenz eintreffen. Und er ändert, um wenigstens den Schein des Rechtes für sich zu erwecken, die *punteggiatura erratissima* des Pacioli (S. 598 a. a. O.) ungefähr mit derselben Geschicklichkeit, mit der er die Äufserungen Leonardo's über seine religiöse Anschauung so lange verdreht, bis sie sich mit den religiösen Anschauungen Gustavo Uzielli's zu decken scheinen, d. h. das gerade Gegenteil der religiösen Anschauungen Leonardo's werden. Ich wiederhole es: alle Angaben von einem Aufenthalt Leonardo's in Florenz zwischen den Jahren 1481 und 1501 beruhen auf Nachlässigkeit oder Fälschung, der Meister verliefs Ende 1481 Florenz, um erst zu Anfang des Jahres 1501 dorthin zurückzukehren. Luca Pacioli hatte sich schon vorher von seinem grofsen Freunde getrennt, um an der nach Florenz verlegten pisanischen Universität, dazwischen aber auch an der Universität von Bologna, mathematische Vorträge zu halten.

solchem Körper verwendet werden, und setze die Papierstücke von jedem Gliede zusammen und diese umwinde mit Zwirnsfäden und dann giefse das flüssig gemachte Wachs hinein .... Und so Du sie von Blei giefsen wolltest oder von der Materie, aus der die Lettern für den Druck gegossen werden, so würden die Stücke dasselbe betragen, wie oben .... Leonardo fertigte also für die Traktate des Luca Pacioli nicht nur zeichnerische Entwürfe der fünf regulären Körper und deren Ableitungen, also zunächst der Pyramide, sondern plastische Modelle, die den Illustrationszeichnungen und mittelbar den Holzschnitten zur Vorlage dienten, sowohl der vollen, der *solida*, als ganz besonders der hohlen, der *vacua*, deren gut perspektivische Wiedergabe hervorragende Schwierigkeiten bot. Und eben diese mit Wachs oder Blei oder Druckletternmasse auszugiefsenden oder bereits ausgegossenen Gerippe können es doch nur sein, die Luca Pacioli in seiner Widmung an Piero Soderini als *ſchemata Vincii Leonardi manibus ſcalpta* bezeichnete — ein Ausdruck, der so viele Vermutungen rege gemacht, Leonardo sogar als Fertiger der Holzstöcke für die Publikation von 1509 bezeichnen liefs, aber bisher niemand zu den Aufzeichnungen seiner *linken Hand* leitete.

Eben solche Metallausgüsse von *ſchemata ſcalpta* Leonardo's zählten denn zweifelsohne unter den Körpern, die Luca im Jahre 1504 der Signoria von Florenz zum Geschenk machte und für deren Herstellungsunkosten ihm am 30. August 1504 die Summe von 52 Lire und 9 Soldi vergütet wurde, nachdem sie in die Wohnung Piero Soderini's im Signorienpalast verbracht waren.[1])

Mit diesem Datum besitzen wir aber auch die späteste Grenze für die Beihilfe Leonardo's zur Illustrierung der Divina proportione des Frate, und fast gleichzeitig sehen wir seine eigene wissenschaftliche Thätigkeit einsetzen, um — ganz im Gegensatze zu Pacioli's sklavischem Anschluss an die älteren Vorarbeiter, vornehmlich an Euklides und Leonardo Pisano (Fibonacci) — die empfangenen Anregungen mit vollem Aufgebot seiner individuellen Begabung fortzubilden und so allmählich zu ganz neuen Ergebnissen vorzudringen. Sein stufenweises Fortschreiten zu verfolgen, ermöglicht uns am besten das Manuscrit K des Institut de France, dessen erster Teil noch gleichzeitig mit den Vorbereitungen zur Schlacht von Anghiari und mit dem Traktat über den Flug der Vögel, also in der zweiten Florentiner Periode seit Ende 1503 oder Anfang 1504 vom Meister benutzt wurde, während der zweite Teil schon zum gröfsten Teile und der dritte ganz in Mailand die Aufzeichnungen seiner Hand empfingen. Während nun die Blätter des ersten Teiles (K^1), soweit sie zur Mathematik gehören, überwiegend mit Aufstellungen arithmetischer und planimetrischer Proportionen gefüllt sind, werden im Manuscrit K^2, dessen Foglio 2 recto Citate aus 5° *euclide* bringt, die Körper zu vergleichender Betrachtung herangezogen und zwar zunächst die Pyramide. Leonardo will hier den Kubikinhalt eines linsenförmigen Körpers feststellen, den er als aus zwei niedrigen gleichen, mit den Grundflächen aneinandergesetzten Kegeln bestehend ansieht, d. h. aus zwei Pyramiden, deren Grundflächen jede ein regelmäfsiges Vieleck mit unendlich kleinen und zwar gleich vielen Seiten ist. Hier lesen wir: *Linsenförmiger Körper. Jeder linsenförmige Körper ist das Drittel seines Cylinders. Es wird folgendermafsen bewiesen: wenn jede Pyramide das Drittel seines Cylinders [Prismas] ist, so ist der linsenförmige Körper zusammengesetzt aus*

---

[1]) Archivio di Stato, Firenze. Stanziamenti degl' Operai del Palazzo dal 1500 al 1505. *A di 30 dagoſto 1504.* Foglio 67: *a M̊ Lucha delborgo perpiu speſe fatte in piu Corpi † giometrici cioe digiometria donati alla Sria come † appare al dcõ giornale n61 in tto L 52/5 9.*

2 Pyramiden, deren Basen gleichmäfsig sich berühren, und ihre Spitzen sind [einander] entgegengesetzt. Wenn also die Pyramide, aus der die Hälfte besagten [linsenförmigen] Körpers gebildet wird, das Drittel seines Cylinders ist, so ist die andere Hälfte gleichfalls ein Drittel eines anderen Cylinders. Nunmehr verlieren die Cylinder, nachdem sie miteinander vereinigt sind, $\frac{1}{3}$ ihrer Gesamtheit in der Zusammensetzung solches linsenförmigen Körpers, der das Drittel des Ganzen ist. Wir haben also hier eine neue Anwendung eines bei Euklides und somit auch bei Pacioli im Vordergrunde stehenden Satzes von dem Verhältnisse der Pyramide zu ihrem Prisma vor uns, und wir müssen diese Berechnung vom Beginne des Manuscrit K[3] in den Anfang der zweiten Mailänder Epoche Leonardo's setzen und zwar vor die zuerst wiedergegebene Ausführung von Foglio 146 verso des Codex Atlanticus. Blättern wir nun im Manuscrit K weiter, so finden wir, zum dritten Teil vorrückend — wo eine Figur auf Foglio 2 recto fast identisch ist mit der Figur unten rechts auf Foglio 179 recto des Codex Atlanticus: beide suchen die Relationen zu verdeutlichen, die zwischen den Flächen von Kreisringen und von Kreisausschnitten bezw. den Dreiecken bestehen, die von den Radien und den Sehnen der betreffenden Bogen begrenzt werden — auf Foglio 9 recto die Worte: *Die Pyramide hat 3 Centren, von denen das erste Centrum der Gröfse, das zweite Centrum der accidentalen Schwere und das dritte Centrum der natürlichen Schwere ist ....*, an die sich eine Erklärung über Wesen und Lage dieser drei Punkte schliefst, und auf Fogl. 16 verso ein Dreieck als die eine Fläche einer regelmäfsigen Pyramide gezeichnet, mit der Spitze $\underline{a}$, der Grundlinie $\underline{c}\,\underline{b}$ in derartigem Abstande von der Spitze parallel gezogenen Linie $\underline{e}\,\underline{d}$ [die eben die vordere Seite einer durch die Pyramide zur Grundfläche parallel gelegten Ebene bezeichnen soll], dass $\underline{a}\,\underline{e} = \frac{1}{8}\,\underline{a}\,\underline{c}$ ist. Darunter aber giebt Leonardo die Anweisung, zu berechnen, *wie viel Pyramiden $\underline{a}\,\underline{d}\,\underline{e}$ in der Pyramide $\underline{a}\,\underline{b}\,\underline{c}$ enthalten sind.* Die Worte des Foglio 13 verso: *datietto ɫ di porta ɫ nova* versetzen uns nach Mailand, an die *kleine Mautstelle an der Porta Nuova*, und dass wir letztere wirklich in der lombardischen Hauptstadt, dicht bei dem Eintritt des Martesanakanals in den die damalige Stadt umschliefsenden Navilio zu suchen haben, beweist uns — abgesehen von dem auf Foglio 19 verso erwähnten *porto di ɫ caſſ(c)ano* — der Vermerk von Foglio 29 [30] verso: *Messer Vincentio Aliprando, der bei der Osteria zum Bären wohnt, hat den Vitruv des Jacomo Andrea.* Mit letzterem aber kann nur Giacomo Andrea di Ferrara gemeint sein, von dem Luca Pacioli in dem die Vorgänge des 9. Februar 1498 schildernden Kap. I der Divina proportione (pag. II des Manuskripts der Ambrosiana) sagt: *ſuo* (Leonardo's) *quanto fratello Iacomo ɫ andrea da Ferara de lopere de Victruuio acuratiſſimo ſectatore*, der, wie aus dem im Beitrag I erwähnten Foglio 15 verso des Pariser Manuscrit C hervorgeht, bereits im Jahre 1490 zum Hausstande Leonardo's gehörte, dann am 12. Mai 1500 im Kastell von Mailand wegen der dem Herzoge Lodovico Mar. Sforza bewahrten Treue hingeschlachtet worden und dessen Bücher in Mailand verblieben waren. Ein dem letzterwähnten Passus des Foglio 16 des Manuscrit K[3] ganz ähnlicher findet sich zweimal auf Foglio 148 verso des Codex Atlanticus, und darüber sehen wir die *conca della fabricha*, die der Thorbrücke von S. Ambrogio in Mailand nahegelegene Schleuse im Navilio.

Konnten wir auf Grund von Ausführungen des Manuscrit im allgemeinen feststellen, dass sich Leonardo während seiner zweiten Mailänder Periode und zwar höchstwahrscheinlich im ersten Jahre derselben mit den Gröfsen- und Gewichtsverhältnissen der Pyramide in Bezug auf ihr Prisma und ihrer einzelnen Teile zu einander beschäftigte, so bietet uns das Manuscrit F desselben Institut de France Anhaltepunkte,

der Zeit solcher Studien auf Jahr und Monat nahe zu treten. Foglio 1 recto desselben trägt den Vermerk: *Begonnen in Mailand am 12. September 1508,* und auf der Innenseite seines hinteren Deckels lesen wir: *Am [1.] Tage des Oktober 1508 hatte ich 30 Scudi [als Bezahlung in Diensten des Königs Louis XII]. Davon lieh ich 13 Salai, um die Mitgift der Schwester voll zu machen, und 17 davon blieben mir.* Diese Schwester Salai's aber wohnte in Mailand. Die Notiz auf der Rückseite des Deckels: *Suche nach Vitruvius bei den Buchhändlern umher* gestattet uns den Rückschluss, dass die Nachricht von dem endlich bei Messer Aliprando aufgestöberten Vitruv des Giacomo Andrea da Ferrara hinter den Oktober 1508 fällt und trägt wieder zur genaueren Datierung des Manuscrit K[3] bei.

Gerade auf den späteren Blättern dieses Manuscrit F nun, deren Benutzung in den Beginn des Jahres 1509 fällt, stellt sich Leonardo ganz ähnliche Verwandlungsaufgaben, wie auf Foglio 146 verso des Codex Atlanticus, und auf Foglio 51 recto lesen wir: *Das Centrum jeder Schwere [der Schwerpunkt] einer Pyramide liegt im Viertel seiner Achse gegen die Grundfläche zu; und wenn Du die Achse durch 4 gleiche [in 4 gleiche Teile] teilen wirst und zwei drei Achsen solcher Pyramide sich miteinander schneiden lassen, so wird solcher Schnittpunkt in vorbesagtes Viertel fallen. — Die Quadratur des gröſseren Kubus ist doppelt der Quadratur des kleineren Kubus, und teilst Du einen jeden in seine 6 Pyramiden, wirst Du das Centrum ihrer natürlichen Schwere haben in der Linie, die den kleineren Kubus vom gröſseren teilt.* — Noch nähere Beziehung zu Foglio 146 verso des Codex Atlanticus hat jedoch der Inhalt von Foglio 85 verso des Pariser Manuscrit M, wo wir lesen: *Wenn Du die Pyramide in 2 gleiche Gewichte teilen willst, so teile seine Länge durch 4 und vereinige das gegen den ersten [Teil, gegen die Spitze gelegene] Viertel und das gegen die Grundfläche [gelegene] Viertel miteinander; und diese beiden Teile werden, miteinander verbunden, in Gewicht und Quantität gleich sein den 2 Teilen in der Mitte, d. h. von einem gemeinsamen Maſse. Miſs sie genau — wie es hier unten gezeigt wird.* Diese Berechnung des Manuscrit M hat nun offenbar die Gedanken Leonardo's fast zu gleicher Zeit beschäftigt, wie die zweite Ausführung unseres Mailänder Manuskriptblattes, und wir hätten für letzteres, wonach wir von Anfang an strebten, eine genaue Datierung, wüssten wir, wann jene entstanden. Beim ersten Anblicke zeigt sich das Manuscrit M so spröde wie möglich: nirgends erscheint eine unmittelbare Beziehung zu einem anderen datierbaren Blatte Leonardo's, noch weniger ein Zeitvermerk aus des Meisters Lebensverhältnissen. Wenn wir jedoch seiner Beziehungen zu Luca Pacioli gedenken, wird uns eine Seite, die der oben citierten nur um ein geringes vorangeht (Foglio 80 verso), wertvolle Dienste leisten. Hier sehen wir in ganz kleinem Maſsstabe in einer Reihe nebeneinander die 5 regulären Körper des Vierflachs, des Sechsflachs, des Zwölfflachs, des Achtflachs und des Zwanzigflachs skizziert und darüber steht das *Terzett,*[1]) *gemacht für die regulären Körper und ihre Ableitungen: eldolce fructo vago eſſidiletto † cōſſtrinſe gia ifilosafi cercare · † cavſa di noj per paſciere lontelletto* — dasselbe Terzett, das Luca Pacioli auf die Rückseite des Titelblattes des Druckes der *Divina proportione* setzte. Letzterer aber war an den Kalenden des Juni 1509 vollendet, und wir können keinen Zweifel hegen, dass vor allen der von dem Verfasser so hoch verehrte Leonardo den ihm so vertrauten Text im neuen Ge-

[1]) Die Fehler in der Übertragung Ravaisson-Mollien's — *trièdre* für *terzetto* und *doux frère* (*dolce frate*) für *dolce fructo* — sind schon von G. Uzielli (S. 482 a. a. O.) richtig gestellt worden.

wande zugeschickt erhielt — höchstwahrscheinlich noch, bevor letzterer den weiteren Kreisen zugänglich war. Für letztere Vermutung spricht der Umstand, dass Leonardo offenbar daran dachte, noch eine leichte Umänderung des citierten Terzetts zu bewirken, als er das *che pasci l' intellecto* Pacioli's in *per pasciere lo 'ntelletto* umwandelte. Auch die Worte, die ich auf Foglio 320 recto des Codex Atlanticus fand: *seddel diletto la tua mētepassсie*, beweisen, wie sehr das Terzett seinen Verstand beschäftigte, und mit jenem die endliche Publikation der *Diuina proportione*. Ein derartiges reges Interesse an dem Buche aber ist bei dem rastlosen Vorwärtsstreben seines geistigen Schaffens nur möglich gewesen, solange die Publikation noch ganz neu war, d. h. im Juni oder Anfang Juli 1509. Und in diese zwei Monate also haben wir die wenige Seiten später im Manuscrit M folgende Vorschrift zu setzen, die Pyramide in zwei nach Gewicht und Quantität gleiche Teile zu zerlegen, und mit der Datierung der letzteren ist uns auch die Datierung der Ausführungen gegeben, die auf Foglio 146 verso des Codex Atlanticus zur Seite der Skizze der linken Hand des hl. Johannes stehen, und letztere ist offenbar, mit derselben grünen Tinte und derselben Feder auf das Papier gesetzt, mit ihnen gleichzeitig. So wären wir aber — abermals ein glückliches Zusammentreffen! — in dieselben Monate, ja, in dieselben Wochen wieder eingelangt, in welche uns die Studie zur rechten Hand des hl. Johannes geführt hatte: in die Zeit unmittelbar vor dem vierten Einzuge des Königs Louis XII in Mailand, der am 12. Juli 1509 erfolgte!

So gelangen wir denn zu der Überzeugung, dass Leonardo die Darstellung des hl. Johannes wieder aufnahm in der ersten Hälfte, und zwar höchst wahrscheinlich im zweiten Drittel, des Jahres 1509, und dies geschah vielleicht gerade, um dem Könige Louis XII bei seiner bevorstehenden Rückkehr nach Mailand eine Kunstgabe bieten zu können. Er geht im wesentlichen auf die in Florenz geschaffene Gestalt zurück, jedoch setzt er sich eine neue Aufgabe, indem er dem rechten, gen Himmel weisenden Arme eine gänzlich veränderte Stellung giebt. Er wiederholt auf Foglio 146 verso des Codex Atlanticus die linke, auf die Brust gelegte Hand, allein er scheint eine Zeit lang doch mit dem Gedanken umgegangen zu sein, auch für diese eine neue Anordnung zu wählen. Auf Foglio 142 verso nämlich desselben Codex, auf welchem abermals Verwandlungen von Pyramiden in Parallelepipeda, von Falcaten in Dreiecke, sowie Relationen zwischen Kreisringen und Kreisausschnitten dargestellt sind, erblicken wir die lebendige Skizze von zwei Fingern einer linken Hand, die sehr wohl geeignet erscheinen, die erste Redaktion zu ersetzen.

Blicken wir nun noch einmal auf die Ergebnisse unserer Untersuchung zurück! Leonardo hat gleichzeitig mit den Vorbereitungen zum Karton mit der Schlacht von Anghiari, um das Jahr 1504, die Halbfigur des hl. Johannes geschaffen, dessen linke Hand auf die Brust gelegt ist, während der rechte Arm mit erhobenem Ellenbogen nach links gedreht erscheint, so dass der Zeigefinger über den Kopf emporragt; und er griff hierbei auf eine Gestalt aus seiner ersten Florentiner Periode, auf den gleichfalls gen Himmel weisenden Jüngling rechts vom Baume im Mittelgrunde der Epiphaniasuntermalung, zurück, an den uns schon die hl. Anna auf dem 1501 entstandenen Karton der Londoner Akademie gemahnte — wie denn kaum eine malerische Darstellung aus seiner zweiten Florentiner Zeit vorhanden sein dürfte, die nicht in schon vor 1481 verkörperten Gedanken wurzelte. Eine Kopie dieses Johannes ist die flüchtige Bleistiftskizze eines Schülers auf Leonardo's Studienblatt in Windsor, eine weit genauere und trefflichere das Gemälde bei Mr. W. G. Waters. Und um dieselbe Zeit muss auch die Rötelzeichnung nach der linken Hand dieses Johannes entstanden sein,

die ich — nachdem sie lange Jahre, in falscher Stellung aufgeklebt, fälschlich unter dem Namen des Cesare da Sesto im Zeichnungensaal der Akademie von Venedig ausgestellt gewesen, dann aber als unwürdig ausgeschieden worden war — vor einiger Zeit im Magazin dieser Sammlung wieder auffand und auf S. 239 wiedergebe.[1]) Wohl ist diese Zeichnung im wesentlichen Schülerarbeit, aber dennoch glaube ich, hier und da die einbessernde Hand des Meisters erkennen zu müssen, und es ist wahrscheinlich, dass sie gerade als Vorbereitung für das jetzt im Besitze von Mr. M. G. Waters befindliche Gemälde entstanden ist.

Dass das Original Leonardo's aber bei seiner Rückkehr nach Mailand in Florenz vorhanden war, scheint mir aus einer anderweitigen Benutzung desselben seitens eines Schülers hervorzugehen, dessen Name uns gar wohl bekannt ist: ich meine den Umstand, dass die rechte Hand und der Unterarm des predigenden Johannes Giovanfrancesco Rustichi's über dem Nordportal des Baptisteriums von Florenz in ihrer Vorderansicht mit der Rechten des Gemäldes bei Mr. Waters fast genau übereinstimmen. Diese Gruppe ist auch keineswegs 1511 entstanden, wie bisher angenommen wurde, vielmehr heifst es in den Aufzeichnungen der Aufträge für die künstlerische Ausschmückung des Baptisteriums (Firenze, Archivio di Stato, Arte della Lana, Ornamenti di S. Giovanni) auf Foglio 122 verso: *Drei Figuren aus Bronze werden zum Anfertigen gegeben dem Meister Gio. Franc^o Rustichi, Bildhauer aus Florenz, um sie über die Thür der Kirche von S. Gio., die gegenüber der Opera liegt, aufzustellen, weil einige, die daselbst zuerst aus Marmor waren, sehr zerbrochen waren, 1506.* Und auf Foglio 123 desselben Kopienheftes lesen wir: *Meister Gio. Fran^co Rustichi, im Jahre 1506 unter dem 10. Dezember, ausgefertigt Gio. Gherardini, kam überein, drei Figuren aus Bronze, um sie über die Thür von S. Gio. gegenüber der Opera aufstellen zu müssen, herzustellen und dieselben in zwei Jahren vollendet zu haben.* So war also auch für den hl. Johannes Rustichi's das Vorbild seines Hausgenossen Leonardo nicht ohne Bedeutung, dessen Einwirkung auf den Pharisäer und den Leviten derselben schönen Gruppe leichter in die Augen fällt und dessen Ratschläge für den meisterlichen Guss verbürgt sind, wenn auch nicht

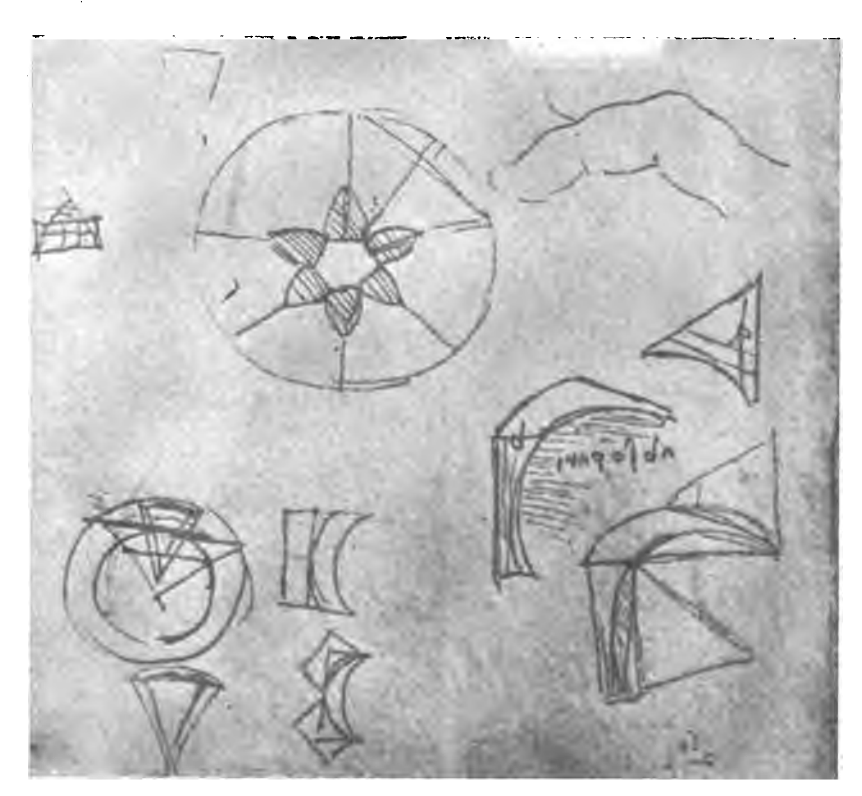


Giovanfrancesco Rustichi. Der predigende hl. Johannes aus der Bronzegruppe über dem Nordportal des Baptisterium zu Florenz

[1]) Ich danke es der verständnisvollen Güte des Comm. Cantalamessa, dass ich alle zur Geschichte Leonardo's gehörigen Zeichnungen der Accademia di belle Arti von Venedig neu photographieren lassen durfte — eine Arbeit, die mir durch die zuvorkommende Freundlichkeit des Dott. Cav. Rotta in jeder Hinsicht erleichtert wurde.

durch erhaltene Aufzeichnungen der Arte della lana selbst, wie ich solche gelegentlich der Bestellung auffand.[1])

Die zweite Redaktion also wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1509 in Angriff genommen und verblieb längere Zeit in Mailand, wo sie dem später von dem kunstsinnigen Kardinal Federigo Borromeo für die Ambrosiana erworbenen Gemälde als Vorbild diente. Und die Tafel des Louvre? Offenbar bedeutet hier die Drehung der



Leonardo. Skizze zu zwei Fingern (für die Halbfigur des hl. Johannes?). Verwandlung der Pyramide. Planimetrische Transmutationen. Mailand, Ambrosiana. Codex Atlanticus, Foglio 142 verso

rechten Handfläche nach aufsen, das straffere Heben des Armes, wieder ein Fortschreiten gegenüber der Haltung in Mailand, und wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme,

[1]) Alte Kopie des verloren gegangenen Originals im Staatsarchiv von Florenz a. a. O. Foglio 122 verso: *Figure tre di bronzo si danno à fare à M^{o} Gio Fran^{co} Rustichi da Firenze Scultore per † mettere sopra la Porta della Chiesa di S. Gio. che è rincontro all' Opera perche alcune † che ue n' erano per prima di Marmo erano rottissime — 1506 : Prouis: dal 1503 al 1506, 4* und Foglio 123: *Mr. Gio franc^{o} l' anno 1506 sotto dì 10 Dicembre rog^{o} Ser Gio. Gherardini cō † uenne di fare tre figure di bronzo per douersi porre sopra la Porta di S. Gio. rincontro † all' Opera ed hauerle finite in due anni libro d^{o} 266 | Se li paga f 700 l' anno 1524 † per d^{e} figure. libro d^{o} 64.* Der bisher von allen Seiten wiederholte Irrtum, die Bestellung oder Aufstellung der Figuren sei 1511 erfolgt, war durch falsches Lesen der Zahl *1524* erfolgt, und derselbe wurde deshalb so verhängnisvoll, weil man seinetwegen sich gezwungen sah, fälschlich eine Rückkehr Leonardo's nach Florenz zwischen 1508 und 1513 anzunehmen.

dass dieses herrliche Gemälde — das einzige vorläufig bekannte, von der Hand des Meisters selbst herrührende Original der Halbfigur des hl. Johannes — während seines Aufenthaltes in Frankreich entstanden ist und dass gerade dieses es war, das Don Antonio de Beatis im Oktober 1517 bei Leonardo selbst sah. Vielleicht hatte Franz I, von dem wir wissen, dass er den Meister wiederholt drängte, seinen Karton mit der Madonna und der hl. Anna auf die Tafel zu malen, eben den Karton mit der zweiten Redaktion gesehen, und dem Wunsche des Königs wäre die Ausführung als Gemälde, bei der es Leonardo's Gewohnheit gemäfs wenigstens ohne eine leichte Änderung nicht abgehen konnte, zu verdanken. Und vielleicht verlohnt es sich der Mühe, einmal nachzuforschen, ob der jetzt dunkle Hintergrund nicht doch noch Spuren einer einst vorhanden gewesenen Berglandschaft verbirgt.

Wir haben — wenn auch wegen des gebotenen Raumes nur ganz andeutungsweise — bei unserer Betrachtung der verschiedenen Redaktionen des hl. Johannes, deren erste bis jetzt ganz unbeachtet und deren zweite, mit der dritten verquickt gelassen, undatiert blieb, vorführen können, wie erspriefslich auch bei der Behandlung von Kunstwerken Leonardo's die Erkenntnis und Zuhilfenahme seiner allmählichen Entwickelung in den verschiedenen wissenschaftlichen Disciplinen sich zeigen kann, und wir werden in der Folge — vielleicht noch mehr als bei den Darstellungen des hl. Johannes — uns überzeugen, dass ohne Heranziehung der durch ihren blofsen Inhalt datierbaren Abhandlungen des Meisters eine Reihe seiner wichtigsten Entwürfe auf den Gebieten der Architektur, Skulptur und Malerei sozusagen in der Luft schwebt und für die Geschichte des Künstlers unverwendbar bleibt. Und eben diese Erkenntnis wird uns in dem Gewirre von Entwürfen für Pferdedarstellungen und Reiterdenkmäler, zu denen wir im nächsten Hefte zurückkehren, als Führerin dienen und zunächst auf den letzten Plan zum Trivulziograbmal verlässliches Licht werfen, dessen Kostenanschlag uns zum Ausgangspunkte unserer Betrachtung der Johannesdarstellungen und einer mathematischen Schaffensperiode Leonardo's diente.



IV
EINIGE DARSTELLUNGEN DES HL. SEBASTIAN. ERINNERUNGEN AN DIE POLLAJUOLI

Unter den Heiligengestalten, deren Darstellung die künstlerische Phantasie Leonardo's nachhaltig, durch all seine Schaffensperioden hindurch, beschäftigt, tritt neben

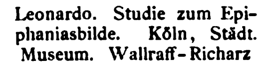


Leonardo. Optische Berechnungen und Skizzen zu einer Darstellung des hl. Sebastian. Hamburg, Kunsthalle

den jugendlichen Täufer unmittelbar der jugendliche Sebastian, neben die Verkörperung der strahlenden Freude über den himmlischen Ursprung und das von keiner Sorge getrübte Kindesdasein des Heilands diejenige qualvollen Leidens für den Glauben an den Gekreuzigten, dem Empfinden des Beschauers genähert durch die edle Haltung des Dulders, durch den Ausdruck unwandelbarer Treue und sehnsüchtigen Verlangens nach der Nähe seines Erlösers — ein Lieblingsvorwurf der italienischen, zumal der Florentiner Frührenaissance-Künstler, weil er es vor allem gestattete, die Schönheit des nackten, von mächtiger Erregung ergriffenen Körpers

Pollajuoli. Hl. Sebastian, Gemälde. Florenz





Leonardo. Studie zum Epiphaniasbilde. Köln, Städt. Museum. Wallraff-Richarz



Leonardo. Skizze (überarb.) zum hl. Sebastian. Paris, Coll. Bonnat

selbst an geweihter Stelle fast unverhüllt zur Schau zu bringen. Und welchen Reiz eben diese Aufgabe auf Leonardo ausgeübt, ersehen wir aus einer Reihe des Verzeichnisses der von seiner Hand stammenden, in seinem Besitze verbliebenen Kunstwerke, das auf Foglio 324 recto des Codex Atlanticus erhalten ist: hier stehen nicht weniger als *8 säbaſſtianj* vermerkt, und diese Zusammenstellung stammt aus dem Abschlusse seines ersten Mailänder Aufenthaltes, wahrscheinlich aus dem Jahre 1499.



Mailänder Schüler des Leonardo da Vinci. Hl. Sebastian, Gemälde. Berlin, K. Gemälde-Galerie



Leonardo: Rechte [illegible] einem Entwurf zur Anbetung der Hirten [illegible] Collection Bonnat



Ausschnitt aus dem Gemälde mit Leonardo's knieender Leda

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] aus [illegible] des Meisters, den ich [illegible] in der Hamburger Kunsthalle vorfand. Derselbe zeigt auf der Vorderseite Hilfslinien für optische Berechnungen, die Buchstaben *d e f*, sowie das Textbruchstück *Quella pa te dellocho all/a quale* ... (*jener Teil des Ortes, auf den* ...) ist, während auf der Rückseite der Körper des Heiligen, an einen Baumstamm[1] gebunden, dargestellt ist, der Kopf mit der Feder in zwei Stellungen skizziert: das eine Mal leicht gehoben, fast im Profil nach links schauend, das andere Mal in stärkerer Verkürzung nach rechts oben gewandt; und zwischen beiden erscheint mittels des Bleistiftes noch ein dritter Kopf hingeworfen, der, mit geringer Drehung des Halses nach rechts zurückgebeugt, gen Himmel blickt. Dieses mehrfache Aufsetzen des Kopfes auf einem und demselben Rumpfe darf uns bei Leonardo keineswegs befremden; wir treffen vielmehr dieselbe Erschei-



Teilweise Nachzeichnungen nach einer Bleistift- und einer Federskizze zur knieenden Leda

[1] Ich danke der besonderen Freundlichkeit des Herrn Direktors Prof. Dr. Lichtwarck, dass ich die das Original teilweise am rechten Ellenbogen des Heiligen und am Baumstamme unten rechts störend verdeckenden Streifen entfernen und das Blatt nach der Freilegung photographieren lassen durfte. Vortreffliche, verständnisvolle Dienste leistete mir bei den Hamburger Aufnahmen Herr Restaurateur Carl Ewerth.



Leonardo. Rechte Gruppe aus einem Entwurf zur Anbetung der Hirten. Paris. Collection Bonnat



Ausschnitt aus dem Gemälde mit Leonardo's knieender Leda

Forschen wir nun nach Anhaltepunkten, von diesen frühen Sebastiandarstellungen Leonardo's eine Anschauung zu gewinnen, so steht vorläufig an erster Stelle unserer Untersuchungen ein schmaler Ausschnitt aus einem Manuskriptblatte des Meisters, den ich vor einigen Jahren in der Hamburger Kunsthalle vorfand. Derselbe zeigt auf der Vorderseite Hilfslinien für optische Berechnungen, die Buchstaben *d e f*, sowie das Textbruchstück *Quella parte dellocho all[a quale ...]* *(jener Teil des Ortes, auf den ...)* ist, während auf der Rückseite der Körper des Heiligen, an einen Baumstamm [1]) gebunden, dargestellt ist, der Kopf mit der Feder in zwei Stellungen skizziert: das eine Mal leicht gehoben, fast im Profil nach links schauend, das andere Mal in stärkerer Verkürzung nach rechts oben gewandt; und zwischen beiden erscheint mittels des Bleistiftes noch ein dritter Kopf hingeworfen, der, mit geringer Drehung des Halses nach rechts zurückgebeugt, gen Himmel blickt. Dieses mehrfache Aufsetzen des Kopfes auf einem und demselben Rumpfe darf uns bei Leonardo keineswegs befremden: wir treffen vielmehr dieselbe Erschei-



Teilweise Nachzeichnungen nach einer Bleistift- und einer Federskizze zur knieenden Leda

[1]) Ich danke der besonderen Freundlichkeit des Herrn Direktors Prof. Dr. Lichtwarck, dass ich die das Original teilweise am rechten Ellenbogen des Heiligen und am Baumstamme unten rechts störend verdeckenden Streifen entfernen und das Blatt nach der Freilegung photographieren lassen durfte. Vortreffliche, verständnisvolle Dienste leistete mir bei den Hamburger Aufnahmen Herr Restaurateur Carl Ewerth.



Stich nach einem Entwurfe Leonardo's zu einem Reiterdenkmale. London, British Museum



Plakette, venezianisch. Berlin, K. Museum

nung auf den meisten Skizzenblättern seiner ersten Florentiner Periode an, besonders bei den Madonnen und Männergestalten für die grofse Anbetung: es zeigt den Forschungstrieb des Künstlers, zu verfolgen, wie lange bei der einmal angenommenen Grundstellung die Muskeln des Rumpfes trotz noch so mannigfaltiger Drehungen des Halses unbeeinflusst bleiben. Was bei der Hamburger Zeichnung zunächst die Aufmerksamkeit des Beschauers und vielleicht das Befremden des ferner Stehenden erregen dürfte, ist die ganz seltsame Stellung, die der Meister dem linken Beine des Heiligen (das er zuerst in Bleistiftkontur nach rechts aufsen gedreht dargestellt hatte) schliefslich mit der Feder zugewiesen hat. Hier stehen wir vor einer der ureigensten Sonderbarkeiten Leonardo's, bei denen der Grübler mit dem Künstler ringt, bis der letztere ein Gebilde hervorbringt, das — unbekümmert um Forderungen nach sinnfälliger Schönheit oder den Beifall der grofsen Menge — dem augenblicklichen persönlichen Drange gerade Genüge leistet. Oft aber wird ein derartiges Ergebnis in der Folge dem Meister geradezu zur Angewohnheit, und dasselbe erhält seinen Platz selbst da, wo es weder durch die Funktion des betreffenden Körperteiles noch durch äufsere Einflüsse bedingt ist. Wir lernten diese Eigentümlichkeit Leonardo's zuerst kennen, als die drei Gestalten des Auferstehungsgemäldes, nach jahrzehntelanger Verbannung ihrem wahren Urheber wiedergegeben,

auf den ihnen gebührenden Platz zurückgekehrt waren. Erscheint aber hier die Stellung des linken Beines Jesu — gleichwie beim Sebastian der Hamburger Kunsthalle — wenn auch ungewöhnlich und vielleicht bizarr, so doch immer noch aus dem dargestellten Moment heraus begreiflich und nicht unberechtigt (man vergleiche auch die Abbildung des Schwimmers aus Foglio 276 verso des Codex Atlanticus), wie bleibt dieselbe Drehung des Spielbeines z. B. bei dem beleibten Alten links in der rechten Gruppe des in der Sammlung Bonnat aufbewahrten Entwurfes zur Anbetung der Hirten zu erklären, wie bei dem jungen, das Antlitz nach oben wendenden Manne mitten rechts auf dem breiten Epiphaniasstudienblatte des Louvre, wenn nicht durch eine ursprüngliche starke Vorliebe Leonardo's für derartige Wendungen, die dann, zur Gewohnheit ausgewachsen, ihn solche immer neuen Gestalten, fast unbewusst, einfügen lässt. Selbst noch bei der knieenden Leda, die (wie ich an anderer Stelle zeigen werde)



Leonardo. Hl. Leonhard.
Berlin



Leonardo. Hl. Sebastian.
Hamburg



Leonardo. Hl. Leonhard.
Florenz

um ungefähr zwanzig Jahre später entstanden ist, als die Hamburger Zeichnung des hl. Sebastian, sehen wir diese Anordnung hervordringen — dem letzteren noch besonders verwandt durch die Art, wie die äufsere Kontur des Oberschenkels des ruhenden Beines als Verlängerung der fast geradlinigen Kontur des Unterleibes erscheint, zu der der Oberschenkel des Spielbeins in nur wenig stumpfen Winkel tritt.

Von den drei Köpfen nun betrachten wir zunächst den nach links gewandten, in jener echt leonardesken leichten Drehung von unten innen nach oben aufsen, infolge deren die Stirn weit ausladend sich heraussondert, die Kontur der Oberlippe mitten unter der Nasenöffnung anzusetzen scheint und das Kinn in energischer Rundung hervorspringt. Wir denken zunächst an den Kopf des hl. Leonhard im Berliner Auferstehungsbilde und an die Studie dazu auf dem vom September 1478 datierten Blatte der Uffizien. Und wie auf letzterer sehen wir die Kontur der Stirn sich unmittelbar in die Linie der Augenbraue fortsetzen und selbst noch bis zum Auge sich herabziehen — abermals ein Verfahren, das ausschliefslich Leonardo eigentümlich ist und bei der Frage nach der eigenhändigen Ausführung leonardesker Gemälde (ich hebe nur den hl. Leonhard und die ähnlich gestellten Amorini des Mailänder Kastells hervor) von ausschlaggebender Bedeutung ist.

Der zweite, nach rechts gewandte Kopf gemahnt uns auf das Lebhafteste an das gleichfalls den hl. Sebastian darstellende Gemälde der Pollajuoli in der Pitti-Galerie: fast genau dieselbe Verkürzung des Antlitzes, dieselbe eigentümlich geschwungene Kontur der Kinnlade, dasselbe Aufsetzen des Halses, die gleiche Haltung des Oberkörpers, der Schultern, der Arme (nur auf der Zeichnung alles im Gegensinne), so

dass wir den Gedanken an bewusste Anlehnung der einen Gestalt an die andere nicht von der Hand weisen können. Aber steht denn diese Beziehung zwischen Leonardo und dem älteren Künstlerpaar etwa vereinzelt da, giebt es unter den Gebilden Leonardo's nicht mehr als eine Gestalt, die, den landläufigen Begriffen von seiner Kunstweise direkt zuwiderlaufend, dem oberflächlichen Blicke hässlich und abstofsend erscheint und deren tiefinnerliche charaktervolle Schönheit gerade dem Wesen des grofsen Antonio del Pollajuolo entspricht? Blicken wir nur — um uns hier mit einem Beispiele zu begnügen [1]) — auf die Mittelgruppe der allegorischen Komposition des British

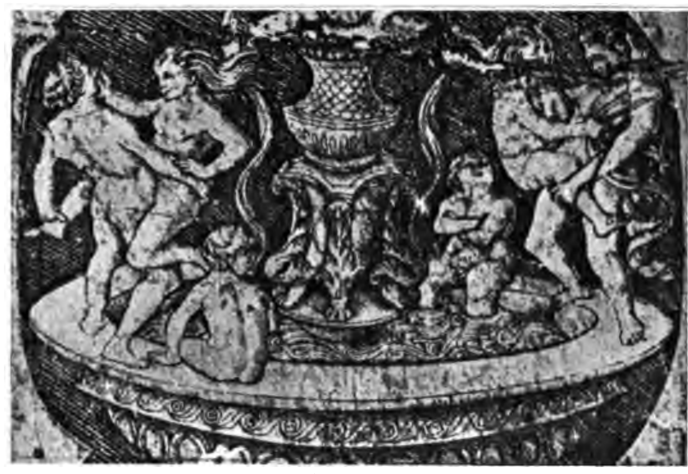
[1]) Der in diesen Büchern naturgemäfs beschränkte Raum gestattet mir vorläufig nur einen geringen Bruchteil des von mir zusammengetragenen Materials von hierher gehörigen Bildwerken und des diese verbindenden Textes vorzuführen. Ich wollte hier nur auf die bisher unbeachteten, kunstgeschichtlich so wichtigen Beziehungen zwischen Leonardo und Antonio del Pollajuolo — bei denen Leonardo keineswegs immer der empfangende Teil blieb —, soweit es für die vorliegende Aufgabe nötig erscheint, die Aufmerksamkeit lenken. In den folgenden Beiträgen werde ich hierauf wiederholt zurückzukommen haben.



Leonardo. Allegorie von Hochmut, Undank und Neid. London, British Museum



Leonardo. Man. B, F. 59



Nach A. del Pollajuolo. Stück eines Niellodruckes (vergr.). Pavia, Museo Malaspina



Antonio del Pollajuolo. Herkules und Antäus. Florenz



Leonardo. Paris. Man. B, Foglio 70

Museum, wo die Verkörperungen von Hochmut, Undankbarkeit und Neid sich zusammentürmen, um der Wahrheit und Unschuld den Garaus zu machen, und wir fühlen denselben Geist uns entgegenwehen, wie aus den Kampfesscenen Antonio's; hier im besondern erkennen wir vornehmlich die Einwirkung der Schilderungen des Ringens des Herkules mit Antäus, von denen uns aufser der Bronzegruppe des Bargello vorläufig nur die kleinere Tafel in den Uffizien bekannt ist. Und wie schon aus jener allegorischen Gruppe erhellt, ist es nicht nur die Empfindungsart Antonio's, die Leonardo zeitweise gefangen nimmt, sondern auch (ganz abgesehen von seiner Maltechnik, die wir anderwärts zu behandeln haben) dessen Ausdrucksweise und Formensprache in Typen und Gebärden — ja, wir sehen in vielen Figuren Leonardo's genau dieselben Stellungen von Körper und Gliedmafsen, wie auf Werken des älteren Meisters. Unter jenen ist uns am geläufigsten die gespreizte Stellung der Beine, bei der die an den ausnehmend hohlen Rücken ansetzenden Oberschenkel sich wie zum Ducken herabsenken — eben die Stellung des den Antäus bewältigenden Herkules. Und sie ist es, die Leonardo besonders häufig wiederholt, abgesehen von künstlerischen Entwürfen (wie bei der weiblichen Gestalt rechts in der Komposition des British Museum) in seinen Manuskripten, wo er seine theoretischen Anweisungen verbildlichen will und Personen bei der Werkthätigkeit darstellt, in kleinem Mafsstabe, natürlich ohne Modell, nur einen augenblicklichen Gedanken feststellend, und dies (wie bei den Bauleuten auf Foglio 70 recto des Pariser Manuscrit B) noch in den neunziger Jahren, als er länger denn ein Jahrzehnt ein Bildwerk Antonio's nicht mehr vor Augen gehabt [1]): solche Motive des letzteren waren ihm eben ganz in Fleisch und Blut übergegangen.

Wir kommen zu der dritten Kopfstellung unseres hl. Sebastian, die, mit Bleistift skizziert, das Antlitz, fast in voller Breite gesehen, gen Himmel blickend darstellt. Und auch hier müssen wir der Pollajuoli gedenken, des hl. Sebastian's der Londoner National Gallery und zahlreicher verkürzt dargestellter Köpfe Antonio's, besonders desjenigen des Antäus auf dem grofsen Kupferstiche.[2]) Dieser mittlere Kopf im Verein mit der Wendung des Rumpfes und besonders mit der Stellung des linken Beines schon würde uns zwingen, neben unsere Zeichnung den auferstandenen Christus der Berliner Gemälde-Galerie zu stellen, auch wenn letzterer früher noch nie zu Leonardo in Beziehung gebracht worden wäre, und die Vergleichung beider Gestalten miteinander wird wohl auch den leichtherzigsten Gegnern desselben neuen Anlass zum

[1]) Höchstens, dass er Abdrücke von Grabstichelarbeiten des Pollajuolo mit nach Mailand gebracht, die ihm jene wieder hie und da in das Gedächtnis zurückriefen; ihre Verwendung aber war sicherlich eine unbewusste: wie wird Leonardo zu einer Zeit, als er am Abendmahle von S. Maria delle Grazie arbeitet, an ein künstlerisches Vorbild denken, wenn er im Eifer der Anweisung, *wie man bei Nacht eine Festung emporsteigen muss*, einen Soldaten zeichnet (auf Foglio 59 verso des Pariser Manuscrit B, abgebildet oben links in unserer Zusammenstellung), den man bei anderer Gelegenheit als aus Pollajuolo herauskopiert betrachten würde (man vergleiche hiermit den Mann links auf einem kleinen Niello der Sammlung Malaspina in Pavia — dessen Abbildung ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. P. Kristeller verdanke — und mit dessen Genossen rechts wieder den den Rammblock herabtreibenden linken Arbeiter von Foglio 70 des Manuscrit B).

[2]) Welch grofsen Beifall die in stärkster Verkürzung gezeichneten Köpfe in den Hintergründen Antonio's, z. B. rechts auf dem Niello in Pavia und dem Gemälde in London, bei Leonardo fanden, zeigt u. a. der Schreiende links hinten auf dem bekannten Karikaturenblatt zu Windsor.



Nachdenken geben und zu gründlicherem Studium Leonardo's auffordern — nicht jenes weichlichen Phantasiegebildes, das Familieneitelkeit und schnöde Spekulation jahrhundertelang der Welt vorspiegelte und das die Menge aus Mangel an Vorurteilslosigkeit und an eingehenderer Kenntnis der eigenen Aufzeichnungen des Meisters geduldig hinzunehmen gewöhnt war, sondern des urwüchsigen Genius, der die Florentiner Kunst, während fast alle Genossen noch in Halbschlummer befangen liegen, mit kräftiger Hand erfasst und mit sich emporreifst — allerdings gewaltig rasch, aber keineswegs ohne mühevolles Ringen und über manchen, von der Forschungslust eingegebenen Umweg. Gerade als Leonardo das Auferstehungsgemälde begann, stand er in den innigsten Beziehungen zu den Pollajuoli, und eben diesem Umstande war es zu danken, dass Piero del Pollajuolo, der am 24. Dezember 1477 den Auftrag erhalten hatte, ein Altargemälde für die St. Bernhards-Kapelle des Signorenpalastes von Florenz herzustellen, diesen kurz darauf dem Leonardo überliefs, so dass letzterer am 10. Januar darauf (*die X. mensis Januarii . . . locaverunt Magistro Leonardo Ser Pieri de Vincio pictori ad pingendum et de novo fabricandum Tabulam altaris Capellae Sancti Bernardi* — Archivio di Stato, Firenze, Deliberazioni dei Sig.i e Collegi del 1477 e 1478. Vol. 83, foglio 4)[1]) mit den Signoren seiner Vaterstadt einen Vertrag abschloss, dem dann der hl. Hieronymus des Vatikan sowie das Auferstehungsbild ihre Entstehung verdanken.



Hl. Sebastian, Gemälde. Mailand. Museo Poldi-Pezzoli

Jene Stellung des Kopfes wurde — in ähnlichem Umfange, wie wir es oben bei der eigenartigen Stellung des linken Beines gesehen — mit ganz besonderer Vorliebe von Leonardo angewandt. Dies beweisen uns u. a. die kleine männliche Skizze in Windsor, die am rechten Rande unserer Zusammenstellung abgebildet ist, die allegorische Figur des Neides in Oxford, die linke Gestalt der Komposition des British Museum, die kleine Bronze des nach einem Wachsmodelle Leonardo's gegossenen hockenden Kriegers (die ich in einem italienischen Palaste[2]) entdeckte), die oben genannte Figur aus der Louvrestudie zum Epiphaniasbilde, der Kanonier von Foglio 363 recto des Codex Atlanticus — alles Gestalten, bei denen das Emporwenden des Kopfes durch den dargestellten Moment nur in geringem Grade motiviert wäre, teilweise, wie bei dem Kanonier, geradezu ausgeschlossen erscheinen sollte, und die sämtlich zum Vergleiche mit unserem hl. Sebastian und mit dem Christus in Berlin zwingend und überzeugend auffordern.

---

[1]) Und nicht am 1. Januar, wie Milanesi und somit auch G. Uzielli (a. a. O. p. 48) schreiben.

[2]) Auf diese Bronze komme ich im Abschlusse von Beitrag I noch ausführlicher zu sprechen, wo auch weitere Abbildungen nach derselben vorgeführt werden. Hier verweise ich nur auf die Reiterdenkmalskizze oben links auf einem Stiche des British Museum und auf das Mittelfeld einer Plakette des Berliner Museums, auf denen derselbe hockende Krieger unter den Vorderhufen eines sich aufbäumenden Pferdes sich durch einen emporgehaltenen Schild zu decken sucht. Man übersehe nicht die wiederum an den Berliner Christus gemahnende Stellung des linken Armes auch bei der allegorischen Figur des Neides in Oxford, bei der Louvreskizze zum Epiphaniasgemälde und bei der stehenden kleinen Figur in Windsor.



Leonaordo. Rötelskizze zum hl. Sebastian und zu Fufssoldaten der Battaglia d'Anghiari. Mailand, Ambrosiana. Codex Atlanticus. Foglio 294 recto

Wann nun ist die Hamburger Zeichnung entstanden? Die innigen Beziehungen, die zwischen ihr und den Pollajuoli einerseits, zahlreichen sicher aus der ersten Florentiner Periode Leonardo's stammenden Gestalten [1]) andererseits bestehen, würden auch

[1]) Ich begnüge mich an dieser Stelle, neben den hl. Sebastian der Pitti-Galerie (S. 251) eine männliche Gestalt aus Leonardo's im Städtischen Museum von Köln aufbewahrtem Studienblatte zum Epiphaniasgemälde zu setzen dieselbe ist also um das Jahr 1480 entstanden.

ohne weiteres sie in die ersten dreifsig Lebensjahre des Künstlers zu versetzen auffordern, wenn nicht die Schriftzüge unter der optischen Aufzeichnung sicher aus der ersten Mailänder Zeit stammten. Dabei ist es natürlich nicht ausgeschlossen, dass Leonardo für letztere ein Blatt benutzte, das er aus Florenz, auf der einen Seite mit künstlerischen Skizzen bedeckt, in die lombardische Hauptstadt mitgebracht hatte. Dass sie sich in dieser befunden und dass sie — bezw. ein ausgeführterer Karton danach — wenigstens im Kreise seiner nächsten Schüler bekannt waren, dies beweist uns das Gemälde mit dem hl. Sebastian, das im vorigen Jahre durch Schenkung an die Berliner Galerie gelangte und hier unter dem Namen des Marco d' Oggiono Aufstellung gefunden hat. Hier war für die Darstellung des Heiligen aufser der Anordnung der Beine die zweite Kopfstellung der Hamburger Zeichnung Leonardo's mafsgebend; die Abweichungen in der Haltung der Arme gestatten vielleicht einen Schluss auf später vom Meister selbst vorgenommene Änderungen. Wie Leonardo vor 1481 sich sonst noch mit Darstellungen des hl. Sebastian beschäftigt, davon geben uns noch zwei Gestalten eine Vorstellung, deren eine in der Sammlung Bonnat, die andere im Museo Poldi-Pezzoli aufbewahrt wird und die beide mit der frühen Silberstiftzeichnung des hl. Johannes (Abb. S. 225) die Anordnung der schlanken Beine gemein haben. Erstere war wohl einmal eine Originalskizze des Meisters, ist aber derartig übergangen, dass vom ursprünglichen Charakter, zumal des Oberkörpers, wenig mehr vorhanden blieb, die andere ist als eine geistlose Nachahmung von der Hand des Marco d' Oggiono oder eher noch von derjenigen seines Schülers Nicolò Appiani zu betrachten.



Leonardo. Studien zu Fufssoldaten der Battaglia d'Anghiari. Venedig, Accademia delle belle arti

Noch einmal kehrt dann auf Florentiner Boden Leonardo zu der Lieblingsaufgabe seiner Jugend zurück, als er, um 1504, mit Vorbereitungen für den Karton mit der Battaglia d'Anghiari beschäftigt ist. Auf Foglio 294 recto des Codex Atlanticus [1]) fand ich neben Figuren von Fufssoldaten, wie sie auf Schlachtstudien in Windsor und Venedig ganz ähnlich wiederkehren, eine Rötelskizze des Heiligen, dessen Auffassung den Gipfelpunkt der in der zweiten Variante der Hamburger Zeichnung zur Entwickelung kommenden Erregung bezeichnet und auch in der Stellung der Gliedmafsen die äufserste Fortbildung jener Anordnung bedeutet. Und wiederum wird bei ihrem Anblick die Stellung des Spielbeins auffallen, das Heben des Oberschenkels gegen

Bei ihr entspricht nicht nur Charakter und Stellung des Kopfes, sondern auch der Art, wie der Rücken der linken Hand gegen die Hüfte gestemmt ist, wiederum der Weise Antonio's.

[1]) Man vergleiche auch die planimetrischen Transmutationen unten auf diesem Blatte mit den unter Beitrag II und IV abgebildeten und beachte für die Körper des hl. Sebastian und der darüber erscheinenden Fufsoldaten die Skizzen unten rechts auf dem grofsen Blatte in Venedig.

die Kontur des Unterleibes und das fast geradlinige Verlaufen der letzteren in die Kontur des Standbeines, gleichwie bei der ungefähr gleichzeitigen knieenden Leda — alles »Ungeheuerlichkeiten«, die im Busen der von persönlichen Rücksichten beeinflussten Leonardo-Beurteiler Befremden, Zorn, selbst — wie zahlreiche Kundgebungen beweisen — Widerwillen erregen und der raschen Erkenntnis des Wesens des Meisters gewiss hinderlich waren. Das soll uns aber in unserem Forschen nach dem wahren Leonardo nicht irre machen: darum ist der hl. Sebastian von Foglio 294 recto des Codex Atlanticus ebenso wie der hl. Sebastian der Hamburger Kunsthalle ebenso wie der Christus des Berliner Auferstehungsbildes doch von Leonardo di Ser Piero da Vinci ersonnen und ins Leben gerufen — deshalb nur um so mehr, und das ist ja für uns die Hauptsache.

URKUNDLICHE BELEGE

S. 229. 230. 231.

Biblioteca Nazionale — Napoli. Manoscritto X, F, 28 (P 28).

Itinerario di Mons^{or} R^{mo}. et Illmo. il Car^{l} † de Aragona mio S^{or}. Incominciato da la Ci-†ta di Ferrara nel ãnõ del saluatorͤ M̊ : D̊ : XV̊IJ † del meſe di Maggio et deſcritto per me Dó no † Antonio de Beatis Clerico Melſictano cõ†ogni poſsibile diligẽtia et Fede.

Foglio 141 verso.

Finita la pñte tranſcriptione in Melſecta † per me Doño Antonio de Beat~ adi XXI † de Agoſto nel año del s^{re} M̊ D̊ XX̊J

Foglio 76 verso.

X

Amboys

Caſtello

Refidẽtia de li tre ult' re di Fran.

M. Lunardo Vinci pictor excel^{mo}.

Quatri di pictura bellissimj

[10 ottobre 1517] Da Turſo doue ſi dimoro per tucte le noue del meſe † do poi pranso ſe ando ad Amboys diſtante VIJ legñ † quale si bene é poca villa è allegra et ben poſta † lei é in piano ma ha un Caſtello in un pogetto che † si nõ e di forteza · di ſtantie é cõmodo et ha bellis^{a}s † proſpectiua. // Ui il Roy Carlo che fu in Napolj ſtaua † molto uolẽtierj: Roy luysi il patre in Turso: et lo Roy Ludouico succeſsorͤ in Bles. In uno deli borghi // el sig^{re} cõ noi altri ando ad uederͤ m. Luna^{r}-†do vinci firentino uecchio de piu de LXX añj pic-†tore ĩ la eta nrã excellell^{mo}. quale moſtro ad · sua · s · † Illma. tre quatri · vno di certa dõna Firẽtina facta † di naturale ad inſtantia del quõdam Mag^{co} Juli-†ano de Medici-Laltro di San Joãne Bap^{ta} giouañ · † et uno dela Madoña et del figliolo che ſtan po-†ſti in grẽmo di Sta Anna: tucti perfectissimj · bẽ ue-†ro ch̃ da lui per eſserli uenuta certa paralesi ne-† la dextra: nõ se ne puo expectare piu cosa bona, † ha ben facto un creato Milanese chi lauora aſsai be-†ne et bench̃ il p^{o} m. Lunardo nõ poſsa colorirͤ cõ † quella dulceza che solea · pur

Foglio 77.

Notomia

ſerue ad farͤ diſegnj † et insignarͤ ad altrj // Queſto gentilhuomo ha cõpoſto de notomia tãto particularmẽte cõla demoſtratiõe † di la pictura si de membri, come de muſcoli / neruj † uene / giunture, dinteſtini et diqñto si puo ragionarͤ † tanto di corpi de huominj come di donne / de modo nõ é ſtato maj anchora facto da altra persona. Il † che habbiamo uiſto oculatamẽte · et gia lui diſse · † hauer facto notomia de piu di XXX corpi tra maſcoli et ſemine de ogni eta. Ha anche cõpoſto de † la natura de lácque. De diuerse machine · et alt^{e} † cose ſecondo ha referito luj: infinitá de volumj · et tucti in lingua uulgarͤ · quali si uengono in luce sa † raño proſigui et molto delecteuolj —— ·

Foglio 134 recto.
sor Joã Jac° Triuuſo

Da Vigeueno quale e Terra del sor Joan Jac° ǂ Triuuzi et li fructa XX mila ducati lano ſi ando ad cena in Milano ch̃ son XX miglia et ad ǂ VII miglia

Foglio 134 verso.
Milano.
Domo.
Caſtello

da Vigeueno e Biagraſsa aſsai bo ǂ na terra pur del Ducato de Milano ad duoi miglia da Vigeueno ſe paſsó per schiaſo il The ǂ ſino, ... diro di Milano ch̃ hauendolo conſidera ǂ to bene di sopra il Campanile del Domo / nõ é ad ǂ mio iuditio meno di Parisi / maxe di circuito = Ha ǂ un grã Domo et un grã Caſtello /

Foglio 135 recto.
Rocchetta

et forſe il magior̃ ǂ nõ ſolo de Italia / ch é certisso / ma di Chriſtiani, et ǂ per fortelleza in piano ſenza dubbio la piu forte ǂ ch̃ huomo si poſsa imaginare cõ tante mañ di ǂ ſoſsi pieni dacqua / muraglie groſsiſsime inteſe grã ǂ dissimamẽte / cõ molte caue et contramine · Vltra ǂ il caſtello ha la Rocchetta et tãto ben prouiſto ǂ de artillarie et monitioni come si é uiſto parti ǂ cularmẽte / eſsendone ſtato il sre un giorno con ǂ uitato ad pranso dal Caſtellano che tucto il reſto ǂ de Italia / ad mio iuditio / nõ baſteria farne un ſi ǂ mile in cẽto annj // Il quale q̃nto piu si è conſide- ǂ rato et oculatamẽte uiſto / tãta magior colera et ǂ odio · excita contra chi ſe uſci fora et lo donó ǂ in potere di Franciosi ......

Foglio 136 recto.
Monrio di sta Maria delegratie:
sor Ludouico ſforza.
Cena picta nel muro da M.l Lunardo Vinci.

In lo Mon̄ro di sta Ma ǂ de le gratie quale fu facto dal sor Ludouico ǂ sforza aſsai bello / et bene atteſo: fu uiſto nel refectorio de fr̃i / chi sõno del ordine di sã Do ǂ minico de obſeruãtia vna Cena picta al mu ǂ ro da m.l Lunardo vinci qual trouaimo ĩ ǂ Amboys / che è excellma. bench̃ incomĩcia ad ǂ guaſtarse / nõ so ſi per la humidità ch̃ rende ǂ il muro ó per altra inaduertentia · // Li perſo / ǂ naggi di quella son de naturale, retracti da ǂ piu perſone de la Corte / et de Milaneſi di q̃l ǂ tempo di uera ſtatura // Ui anch̃ si uedde una ſa- ǂ criſtia richisa · di paramẽti de borcato facti pur ǂ dal pto sor Ludouico di bo · me · /

S. 234. 235.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 179 recto.

ilparalello a v c epoſto inparivaluta dal n b ǂ io tragho poi il ditalſom̃a ilparalello
Il paralello a v c è posto in pari valuta dal n b; io traggo poi di tale somma il paralello

a ilq̃ ǂ le põgho · in b rettilinjo reſtamj v c ilquale ǂ ancora cheſſia □le comeſimoſta
a ilquale pongo in b, rettilineo,: restami v c ilquale ancorchè sia quadrabile, come si mostra

nella ſucedẽ ǂ te figura egli reſta ancora n □to equale aeſſo ǂ v c ǂǂ
nella succedente figura, egli resta ancora n quadrato eguale a esso v c.

allafalcata d c ǂ io preſto le 2 portio ǂ nj a b didẽtro elliri ǂ tolgo lauvaluta djfori ǂ in
Alla falcata d c io presto le 2 portioni a b di dentro e lì ritolgo la valuta di fuori in

a c reſta b d dellavaluta ǂ del c d ǂǂ
a c; resta b d, della valuta del c d.

Dipoi io trarro a del b o reſtera o par ǂ te di portione equale al n falcata ǂǂ
Dipoi io trarrò a del b o; resterà o, parte di porzione eguale al n falcata.........

a b c epari al e d f ǂ ioleuo deſſo a b c ǂ laportione b c e al ǂ trettanto leuo del e d f ǂ col
a b c è pari al e d f; io levo d'esso a b c la porzione b c e altrettanto levo del e d f col

leuarli e f e per que ǂ ſto reſta a equale al b ǂǂ
levargli e f e per questo resta a, eguale al d.

perquel chebetto che a b ǂ vale c b ſegujta che ǂ tutta laſuperfitie a b c b · ǂ ebiujſa per equali
Perquel ch'è detto: che a b vale c d, seguita che tutta la superficie a b c d è divisa per eguali,

onde cõ ǂ uiene che a c ſia equale ǂ al b b ǂǂ
ende conviene che a c sia eguale al b d.

· a b c d vale e f g h · eperche ✝ a b c d · e □bile seguita che · ✝ · e f g h · ancora lui e □bile —— ✝
a b c d vale e f g h · e perchè a b c d è quadrabile, seguita che e f g h ancora lui è quadrabile;

effettu mifai e h □bile io ✝ lo trarro del □to b c elrima ✝ nēte di tal □to fara
e se tu mi fai e h quadrabile, io lo trarrò del quadrato b c e 'l rimanente di tal quadrato sarà

equale al ✝ f g. —— ✝✝
eguale al f g.

a b fono equali ✝✝ ileuo n delfuo fito e ✝ llo rendo perualuta in m ✝ erefta pure e quale
a b sono eguali. Io levo n del suo sito e lo rendo per valuta in m e resta pure eguale

✝ al b ✝✝
al b.

S. 236.

Royal Library — Windsor.

Dare varij ‸ numeri dj ‸ pertionj dun dimedefima valuta edū medefimo cerchio ✝✝
Dare varii numeri di perzioni di medesima valuta e d' un medesimo cerchio.

Del △lo b c i leuero la portione c ellarimettero in m a erimāra ✝ la falcata a b
Del triangolo b c io leverò la porzione c e la rimetterò in m a e rimarrà la falcata a b

della valuta del △lo b c ✝✝
della valuta del triangolo b c.

auendo io lungho tēpo cercho dj □re langolo dj 2 lati curuj ✝ coe langolo e il-
Avendo io lungo tempo cercato di quadrare l' angolo di 2 lati curvi, cioè l' angolo e, il-

quale a 2 lati curuj dequal curujta ✝ coe curuita nata dunmedefimo cerchio alpresente
quale à 2 lati curvi d' eguale curvità, cioè curvità nata d' un medesimo cerchio, — al presente,

laujlia ✝ dicalēdi maggio nel 1509 i ho trouato ilpropofito a ho ✝ re 22 indomenjcha iofo
la vigilia di calende di maggio nel 1509, io ho trovato il proposito a ore 22 in domenica. Io so

adunque (fecōdo che nel riuer ✝ fcio djquefta faccia in A · fidjmoftra) chella · fuperfitie a b ✝
adunque (secondo che nel rovescio di questa faccia, in A, si dimostra) che la superficie a b

leuata del fuo fito erenduta lamedefima valuta colla por ✝ tione c chel triangolo d c rettjlinjo
levata del suo sito e renduta la medesima valuta colla porzione c, che 'l triangolo d c rettilineo

vale dipunto el ✝ ◺lo curujlinjo e ovodjre il ▷lo curujlinjo a b d adū ✝ que la
vale di punto il triangolo curvilineo e, o vuol dire: il triangolo curvilineo a b d. Adunque la

□ra del ◺lo e fia trovata nel △lo rettilinjo c d. ✝✝
quadratura del triangolo [curvilineo] e è trovata nel triangolo rettilineo c d.

S. 237.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 146 verso.

quadrare quefta piramjde
Quadrare quefta piramide

togli il 3o della ✝ alteze dei quelchi ✝ lindro dōde tale p ✝ iramida effcita ✝ e arai la
Togli il terzo della altezza di quel cilindro dond' è tale piramide escita e arai la

quadra ✝ tura djtale pira ✝ mjde Ottu fai ✝ vn qudrato della ✝ bafa dital piramjde chefia ✝ alto
quadratura di tale piramide. O tu fai un quadrato della base di tal piramide che sia alto

pel 3o dellaffif dital piramjde ✝ earaj la quadratura deffa piramjde ✝✝
pel terzo dell' asse di tal piramide e arai la quadratura d' essa piramide.

tolli vna alteza cheffia ✝ tretāti chellalteza della ✝ taftro a b e arane fa ✝ to lafua
Tolli una altezza che sia tre tanti che l' altezza del latastro a b e aranne fatto la sua

piramj de fo ✝ djbafa equale alla bafa ✝ dellataffro Efella pira ✝ mjde voi ritornare nellata ✝
piramide sopra di base eguale alla base del latastro. E se la piramide vuoi ritornare nel lata-

ſtro leualj 2 terʒi dellalte†ʒa deſſa pirami de eara i ri † ſatto ilataſtro djbaſa e qua †.. alla alte
stro levali 2 terzi dell' altezza d' essa piramide e arai rifatto il latastro di base eguale alla

baſa delataſſtro ††
base del latastro.

colpreſtare lameta † olli ⅔ auna piramj † de tune ſai ilcilindro † quadrilatero ecoltorre
Col prestare la metà o li ⅔ a una piramide tu ne fai il cilindro quadrilatero e col torre

† aeſſo chilindro li ⅔ † tullo la ſſci inpiramjde ††
a esso cilindro i ⅔ tu lo lassci in piramide.

del a b piramjde ‸ equali ‸ † inevoſare deluna † lapiramide dal me † ʒo inăti edellal †
Del a b piramidi eguali io ne voglio fare dell' una la piramide dal mezzo innanzi e dell' al-

tra · lapiramj de dal † meʒo indirieto ella † lor diuiſione ſia la † tento mjo chedi † mădai lameta
tra la piramide dal mezzo indietro e la lor divisione sia l' attento mio che dimandai: la metà

du † na piramide † inpeſo††
d' una piramide in peso.

‸ cuba o ‸ quadra iltutto † e piglia la meta † e cquella ricuba † dj poi deſſa meta ſa † ne
Cuba o quadra il tutto e piglia la metà e quella la ricuba; dipoi d' essa metà fanne

vna piramide † proportionata aeſſa † piramjde magore · † laqual trai *pirami † de trai deſſa*
una piramide proportionata a essa piramide maggiore laquale piramide trai d' essa

piramj † de magore elrimanē † te deſſa magore ſia † diuerſo la baſa eſſa † ra equale djpeſo
piramide maggiore e 'l rimanente d' essa maggiore sia diverso la basa e sarà eguale di peso

al † lla piramjde mjnore † e cōqueſto ſarai la † duplicatiō del cubo ††
alla piramide minore e con questo farai la duplicazione del cubo.

S. 240. Anm.

Champfleury auquel est contenu l'art et Science de la deue et vraie proportion des lettres attiques. Par Geoffroy Tory. Paris, 1529.

FEVIL XIII

Frere Lucas Paciol du Bourg ſainct ſepulchre, de lorde des freres mineurs † et Theologien, qui a faict en vulgar Italien vng liure intitule, Diuina pro- † portione, & qui a volu figurer leſdictes lettres Attiques, nen a point auſſi par- † le, ne baille raiſon: & ie ne men eſbahis point, car iay entendu par aulcuns Ita- † liens quil a deſrobe ſeſdictes lettres, & prinſes de feu Meſſire Leonard Vince, † qui eſt treſpaſſe a Amboiſe, & eſtoit treſexcellēt Philoſophe & admirable pain†ctre, & quaſi vng aultre Archimedes.

Frere Lucas Paciol. Diuina proportione. Meſſire Leonard Vince.

FEVIL XXXV

Nous nauons pas tant de telles † belles vertus en ceſt endroit quilʒ ont, auſſi nen voyons nous par deſſa qui ſo- † ient a cōparer a feu Meſſire Leonard Vīce, a Donatel, a Raphael durbin, ny a † Michel lange. Je ne veulx pas dire quil ny aye entre nous de beaulx & bons † eſperits, mais encores ya Il faulte de continuer le Compas & la Reigle

Leonard vince Donatel Raphael durbin Michel lange

Jay entendu que tout ce quil en a faict il a prins ſecretemēt de feu Meſſire Leonard † Vince, qui eſtoit grāt Mathematicien, Paintre, & Imageur.

Leonard Vince

S. 243. 244.

Institut de France — Paris. Manuscrit K², Foglio 53[4] recto.

corpo lenti†chulare — †† ognj corpo lentichulare e il 3º † delſuo chilindro — ††
Corpo lenticolare. Ogni corpo lenticolare è il terzo del suo cilindro.

proua ſi ꝑ choſi ſeōgnj pira† mide e il 3º delſuo chilindro il † chorpo le intichulare e con
Provasi così: se ogni piramide è il terzo del suo cilindro il corpo lenticolare è com-
poſto † d 2 piramjde delle quale lebaſe † equalmēte ſitochano elle lor pun†te ſono oppoſite
posto di 2 piramidi delle quali le base egualmente si toccano, e le lor punte sono opposite.
adunque ſel † la piramide dicheſicon pone lameta † del detto corpo e il 3º delſuo chilt†dro
Adunque se la piramide, di che si compone la metà del detto corpo, è il terzo del suo cilindro,
laltra meta · e ancora luj vn 3º dunaltro chilindro adunque lichi†lindri gunti inſieme perdano
l' altra metà è ancora leí un terzo d' un altro cilindro. Adunque i cilindri giunti insieme perdono
$\frac{1}{3}$ *dellor † tutto nella conpoſitione dital corpo † lenti chulare elquale il 3º deltutto ††*
$\frac{1}{3}$ del lor tutto nella composizione di tal corpo lenticolare ilqual' è il terzo dl tutto.

S. 244.

Manuscrit K³, Foglio 9 recto.

La piramjde a 3 centri dequalj luno e † centro della magnjtudine Laltro e centro † della
La piramide à 3 centri de' quali l' uno è centro della magnitudine, l' altro è centro della
gravjta accjdentale il 3º ecentro della † della gravjta naturale....
gravità accidentale, il terzo è centro della gravita naturale.....

S. 245.

Institut de France — Paris. Manuscrit F, Foglio 1.

comjcato ā mjlano addj 12 djſettēbre 1508
Cominciato a Milano a dì 12 di settembre 1508.

adj dottobre 1508 ebbi ſcudi 30 † 13 nepreſtai aſſalai percōpiere ladote alla † ſorella e
A dì d'ottobre 1508 ebbi scudi 30 · 13 ne prestai a Salai per compiere la dote alla sorella e
17 nereſto anme ††
17 ne restò a me.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI